রূপ বর্ণ বাক



নীলমণি ফুকন

ৰূপ বৰ্ণ বাক



শান্তি প্ৰকাশন
গুৱাহাটী

প্ৰথম প্ৰকাশ গুৱাহাটী গ্ৰন্থমেলা ১৯৮৮

পৰিবেশক ষ্টুডেণ্টছ এম্প'ৰিয়াম
নতুন বজাৰ ডিব্ৰুগড় ৭৮৬ ০০১ অসম

প্ৰকাশক সুজিত কান্তি ভট্টাচাৰ্য
শান্তি প্ৰকাশন
কলেজ হোষ্টেল ৰোড পাণবজাৰ
গুৱাহাটী ৭৮১ ০০১ অসম

মুদ্ৰাকৰ কৰুণা প্ৰিণ্টাৰ্চ
১৩৮ বিধান সৰণী কলিকতা ৭০০ ০০১

প্ৰচ্ছদৰ ছবি
ছাম্বাল কৌমিল ৰামকিংকৰ

আলোকচিত্ৰৰ প্ৰতিলিপি মানিক বৰুৱা

প্ৰচ্ছদ আৰু পৰিকল্পনা উৎপল বিশ্বাস

মূল্য : ৪০ ০০

পরম শ্রদ্ধেয় শ্রীযুক্ত যুগল দাসের
করকমলেষু

সূচীপত্ৰ

এক

দুই

লেখকৰ কথা

কোনো শিল্পকৰ্ম দেখি বা চাই হোৱা উপলব্ধি আৰু অভিজ্ঞতাই কেতিয়াবা কিবা এটা লিখিবলৈ উদ্দীপনা, প্ৰেৰণা যোগায়। এই সংকলনৰ প্ৰায়বোৰ প্ৰবন্ধ আৰু আটাইকেইটা কবিতাই তেনে প্ৰেৰণাৰ, অভিজ্ঞতাৰপৰাই লিখা।

সংকলনটোৰ 'শিল্পশিক্ষা আৰু ৰূপ-ৰুচি,' 'সিংহলৰ বৌদ্ধ চিত্ৰকলা' নামৰ প্ৰবন্ধ দুটা ষাঠিৰ আগভাগতে লিখিছিলো। প্ৰথমটো বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য সম্পাদিত 'নৱযুগ' আৰু দ্বিতীয়টো ৰাধিকামোহন ভাগৱতী সম্পাদিত 'ৰামধেনু'ত ছপা হৈছিল। বাকীকেইটা 'সংজ্ঞা', 'প্ৰকাশ' আৰু 'প্ৰান্তিক'ত ওলাইছিল।

আমি প্ৰকৃততে এজন শিল্পানুৰাগীহে। পিকাছো বা চেজানৰ সম্পৰ্কে কি নতুন কথা ক'ম? সৰ্বকালৰ এই মহৎ চিত্ৰকৰ দুজনৰ সম্পৰ্কে প্ৰবন্ধ দুটা লিখা আজি চৈধ্য বছৰৰ পিছতো,— তেওঁলোকৰ কেইখন মূলচিত্ৰ দেখিছো, তেওঁলোকৰ সম্পৰ্কে লিখা

কেইখন প্ৰামাণ্য গ্ৰন্থ পঢ়িছো। কিন্তু এই সীমাবদ্ধতাৰ মাজতে, আমাৰ সাধ্য অনুসৰি তেওঁলোকৰ বা আন কীৰ্তিমানসকলৰ সৃষ্টিক আমি আন্তৰিকতাৰে উপলব্ধি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছো, হৃদয়ঙ্গম কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছো শিল্পৰ ৰহস্যময় জীৱন আৰু মানৱিক সৌন্দৰ্যৰ মহিমাক।

কিতাপখন প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণে শান্তি প্ৰকাশনৰ (গুৱাহাটী, ডিব্ৰুগড়) অন্যতম উদ্যোগী ডেকা প্ৰকাশক সুজিতকান্তি ভট্টাচা জনালো, লগ.. মানিক বড়া, উদয়ন বিশ্বাস আৰু ভুবনচন্দ্ৰ কলিতাকো।

সেহত 'এই গ্ৰন্থৰ পাঠক-পাঠিকাসকলক শিল্পী বিনোদবিহাৰীয়ে কৈ থৈ যোৱা মূল্যবান কথা এষাৰ সোঁৱৰাই থওঁ: ছবি সম্বন্ধে বই যা শিখাবে, বক্তৃতা যা বুঝাবে, তাৰ চেয়ে ঢেৰ সহজ কৰে, ঢেৰ পৰিষ্কাৰ কৰে বুঝাবে সত্যিকাৰ ছবি। ছবি চোৱাটো আগ কথা, ছবি সম্পৰ্কীয় কিতাপ পঢ়াটো পাছ কথা।

নীলমণি ফুকন। গুৱাহাটী
২০ ডিচেম্বৰ ১৯৮৮

চিত্র পরিচিতি

১২. সুজাতা ঃ রামকিংকর ঃ ১৯৩৫

১৩. ফ্রুট বোল গ্লাস এণ্ড অ্যাপলস ঃ সেজান ঃ ১৮৭৯-৮২

১৪. পোর্ট্রেট অভ গুস্তাভ জিওফ্রি ঃ সেজান ঃ ১৮৯৫

১৫. সিপাদ ঃ রামকিংকর ঃ ১৯৫৩

১৬. সেল্ফ্ পোর্ট্রেট ঃ সেজান ঃ ১৮৭৯

১৭. শৃঙ্গার ঃ অবেশ সান্যাল ঃ ১৯৪৮

১৮. চিটেড নুড উম্যান হেড চাপোর্টেড বাই দা হেণ্ড ঃ পিকাসো ঃ ১৯৩৪

১৯. ফ্রেনকয়জ উইথ এ নট ইন দা হেয়ার ঃ পিকাসো ঃ ১৯৪৬

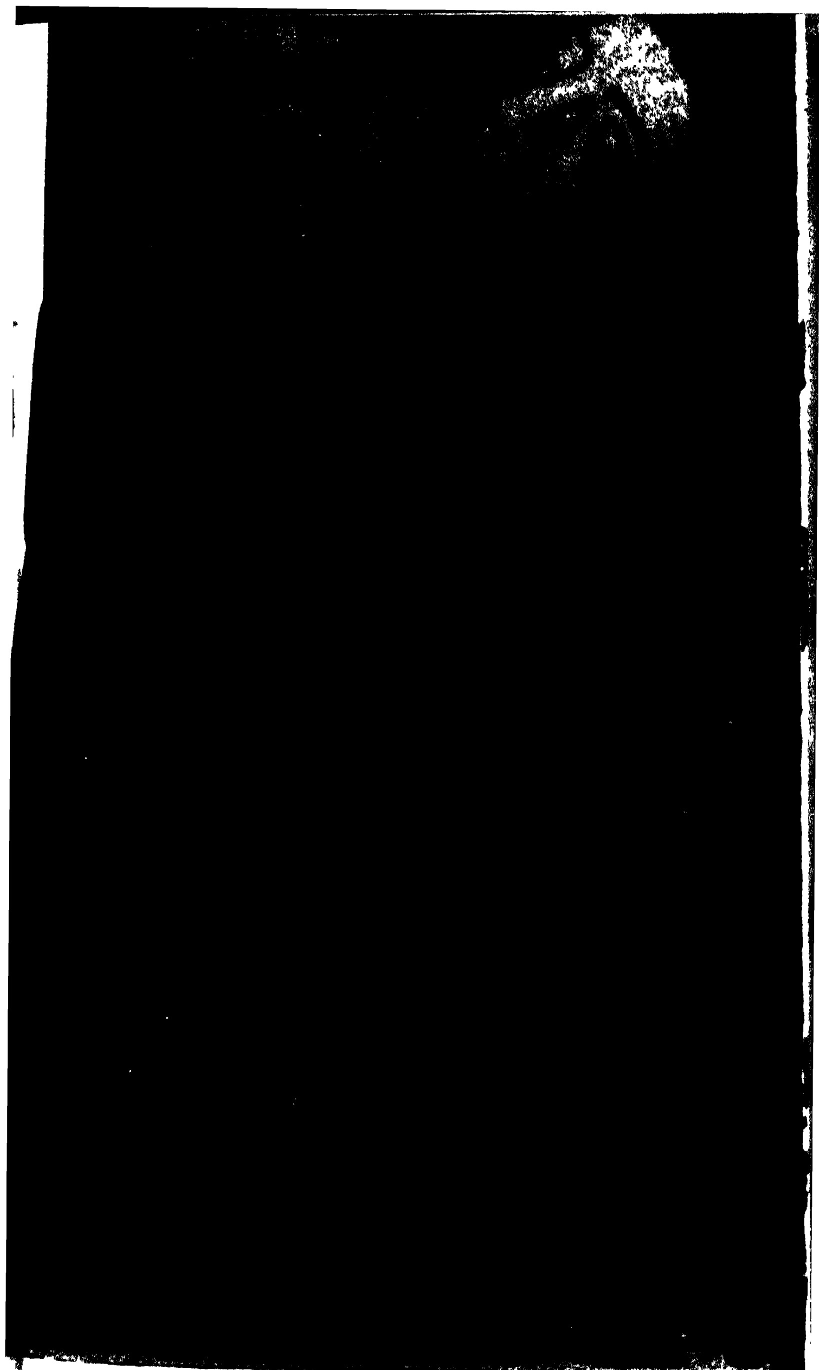
২০. সাঁওতাল ফেমিলি ঃ রামকিংকর ঃ ১৯৩৮ (প্রচ্ছদ-চিত্র)

All things pass, strong art alone
    can know eternity.
The marble bust
    Outlives the state
...   .
Even the gods must die
    But sovereign poetry
Remains,
    Stronger than death

Theophile Gautier.



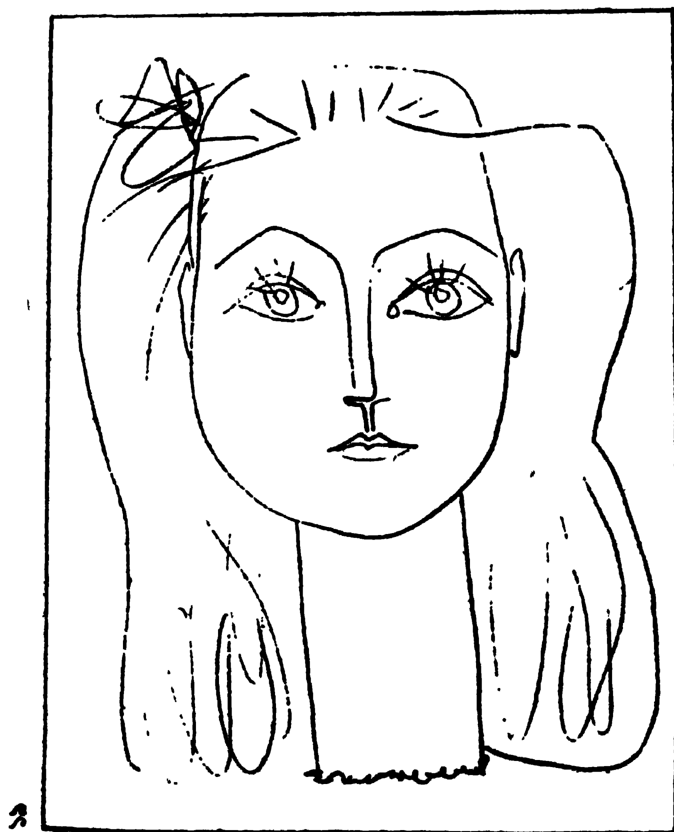








রূপ বর্ণ বাক | এক



পৃথিৱীৰ প্ৰকৃত প্ৰতিমা

১

কামাখ্যা মন্দিৰৰ পশ্চিম তোৰণৰ বেৰত সোঁ হাতে থকা স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুৰ শিলৰ উচ্চ চিত্ৰাৰ্ধখনি (high relief) নোচোৱাকৈ বা মনত নেপেলোৱাকৈ আমি কাহানিও কামাখ্যাৰপৰা ঘূৰি অহা নাই। শিৱসাগৰৰ জয়দ'লৰ গাত মাক আৰু শিশুৰ এখনি চিত্ৰাৰ্ধ আছে। অসমৰ ঠায়ে-ঠায়ে বিভিন্ন ৰূপ আৰু ভংগীৰ মাক আৰু শিশুৰ ভালেমান পোৰামাটিৰ পুতলা দেখিছোঁ। গাৰ্হস্থ বা সামাজিক জীৱনত সদায় দেখি থকা সাধাৰণ দৃশ্য এটিয়ে কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুত এক বিৰল মানৱিক আবেদন আৰু শৈল্পিক অভিব্যক্তিৰ অনিৰ্বচনীয় সুষমা লাভ কৰিছে,—য'ত উদ্ভাসিত হৈ উঠিছে যেন 'মাতৃত্বৰ কবি' গেব্ৰিয়ালা মিস্ত্ৰালৰ ভাষাত—পৃথিৱীৰ প্ৰকৃত প্ৰতিমা।

নিয়ৰে তিওৱা
এইপাহেই গোলাপ
মোৰ ল'ৰাটোৰে জনা
এইটোৱেই স্তন

২

প্ৰায় কুৰি হাজাৰ বছৰৰ আগৰ বিশ্ববিখ্যাত ভিলনডৰ্ফৰ ভেনাছেই (চূনশিল ঃ পোৱা ঠাই অষ্ট্ৰিয়া) পৃথিৱীৰ প্ৰাচীনতম নাৰী বা মাতৃমূৰ্তি। বৃহৎস্তনী, স্ফীতোদৰা,—সম্ভৱতঃ সন্তান-সম্ভৱা এই ভিলনডৰ্ফৰ ভেনাছেই পৰৱৰ্তীকালৰ মাতৃদেৱী, মহামাতা। মাতৃত্বই শক্তি। আৰু ভিলনডৰ্ফৰ ভেনাছতেই হয়তো নাৰী যে সকলো সৃষ্টিৰ উৎস,—মানুহৰ এনে প্ৰাচীনতম বিশ্বাস বা তত্ত্বৰো সুত্ৰপাত।

৩

হৰপ্পা মহেঞ্জদৰোতেই স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুৰ মূৰ্তি আৱিষ্কৃত হৈছিল যদিও পৰবৰ্ত্তীকালৰ ভাৰত-শিল্পত স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুৰ মূৰ্তি সতকাই দেখা পোৱা নাযায়। অৱশ্যে বিপুলায়তন ভাৰত-শিল্পৰ ক্ষুদ্ৰাদিক্ষুদ্ৰ অংশ এটিহে আমি দেখাৰ সৌভাগ্য হৈছে। স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুৰ যি কেইটা মূৰ্তি আমি এতিয়ালৈকে দেখিছোঁ,—সিবোৰৰ সৰহভাগেই ধৰ্মীয় চৰিত্ৰৰ; দেৱী, দেৱশিশু। মাক আৰু শিশুৰ মাজত থকা নিস্বাৰ্থ নিৰ্মল স্নেহৰ বা মানৱীয় ভাবানুভূতিৰ অভিব্যক্তি সিবোৰত নাই, থাকিলেও নিস্তেজ, অনুজ্জ্বল, মানৱিক আৱেদন শূন্য। কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশু তেজ মঙহৰ, মাটিৰ মানুহ।

৪

প্ৰাচীন আৰু মধ্যযুগীয় ভাৰতত একোটা মন্দিৰ একোজন প্ৰধান স্থপতিৰ তত্ত্বাৱধানত নিৰ্মিত হৈছিল। ষ্টেলা ক্ৰামৰিশে লিখি থৈছেঃ প্ৰধান স্থপতিজন ব্ৰাহ্মণ আছিল। কাৰ্যবাহী স্থপতি,

ভাস্কৰ আৰু চিত্ৰকৰসকল আছিল সৰহভাগেই শূদ্ৰ, বানচ লৈ কাম কৰা মানুহ।

পুৰাণি আৰু মধ্যযুগীয়া অসমতো বোধহয় মঠ-মন্দিৰবোৰৰ নিৰ্মাণ কাৰ্যত এনে বানচভোগী শিল্পী, কাৰিকৰ নিয়োগ কৰা হৈছিল। সমাজ জীৱনৰ স্বপ্ন-আকাংক্ষা, দুখ-দৈন্য, আনন্দ-উল্লাস বা এই শিল্পী, কাৰিকৰসকলৰ একান্ত আপোন কল্পনা—অনুভূতিৰ শৈল্পিক অভিব্যক্তিৰ কাৰণে সাধাৰণতে তেওঁলোকক মূল মন্দিৰৰপৰা আঁতৰত এডোখৰ ঠাই দিয়া হৈছিল। আৰু তাতেই স্থাপন কৰা হৈছিল আপোনাৰ আনন্দত আপোন মনেৰে গঢ়া বা কটা মূৰ্তিবোৰ। এনে এটা কাৰণতেই হয়তো এই চিত্ৰাৰ্ধখনিও সতকাই চকুত নপৰা ঠাইত স্থাপন কৰা হৈছিল। নৰনাৰায়ণ চিলাৰাইৰ বানচভোগী কোনো এজন অজ্ঞাতনামা স্থানীয় শিল্পীয়েই আছিল হয়তো কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুৰ খনিকৰ।

৫

কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুত শিশুটিয়ে মাকৰ কোলাত বহি মাকৰ গাখীৰ খাই আছে। মাক অকণমান একতীয়াকৈ বহিছে। সোঁ হাতখনেৰে মাকে শিশুটিক (ল'ৰা) আলফুলকৈ ধৰি আছে আৰু বাওঁ হাতখনেৰে তেওঁৰ সোঁহাতৰ স্তনটো শিশুটিৰ মুখত তুলি ধৰিছে। শিশুটিয়ে সোঁ হাতখনেৰে মাকৰ সোঁ স্তনটো ধৰি আছে আৰু ভৰিটো মাকৰ থুঁতৰিত লগাই থৈছে। আৰু মাকৰ মূৰটো দোঁ খাই আহি তেওঁৰ সোঁ স্তনত লাগো লাগো হৈছেহি। মাকৰ থুঁতৰিত লগাই থোৱা ভৰিটোৱে শিশুটিৰ প্ৰাণ-চঞ্চলতা, তাৰ দেহৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ গতি, তাৰ মনৰ তৃপ্তি আৰু আনন্দক মূৰ্ত কৰি তুলিছে। এইখিনিতে ভাৰতীয় সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ এগৰাকী আধুনিক পণ্ডিত ৰিচাৰ্ড

লেন'য়ে—ভাৰতীয় মাক আৰু সন্তানৰ সম্পৰ্কে কোৱা দুফাঁকিমান কথা মনত পেলাব পাৰি। হিন্দু পুৰুষে তেওঁৰ স্ত্রীক-সংগীতকে সন্তানৰ মাক হিচাপেহে বিচাৰে। ভাৰতীয় সমাজত মাক পুতেকৰ মাজৰ সম্পৰ্কই অধিক আৱেগপূৰ্ণ, স্নেহস্নিগ্ধ আৰু প্ৰগাঢ়।

৬

মাতৃ গৰ্ভত থকা অৱস্থাত মাক আৰু শিশুৰ যিটো সম্পৰ্ক,—সেই সম্পৰ্কটোৱেই যেন মাতৃ-গৰ্ভৰ বাহিৰত মাকৰ কোলাত বহি স্তনপানৰত শিশু আৰু মাকৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে। উল্লেখযোগ্য, এৰিখ ন্যুমানে এটা শিশুৰ প্ৰথম বছৰৰ জীৱনটোক 'মাতৃ-গৰ্ভৰ বাহিৰৰ ভ্ৰূণ' বুলি অভিহিত কৰিছে। মাতৃৰ তেজেৰেই ভ্ৰূণটো তৈয়াৰী হৈছিল বুলি এসময়ত মানুহে ভবা কথা আৰু শিশু এটিৰ জন্মৰ পাছত সেই তেজেই মাকৰ স্তনৰ গাখীৰলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱা কথাও তেওঁ কৈছে। মন কৰিবলগীয়া কথা, কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুত —শিশুটিৰ অৱস্থানত গৰ্ভাকৃতিৰ আভাস এটাও পোৱা যায়।

৭

চিৰন্তন মাতৃ হৃদয়-গহনৰ অপাৰ মৰমৰ মাধুৰ্যৰে মহিমাময় কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশু অসমৰেই নহয়, লোকায়ত ভাৰত-শিল্পৰ এটি বৈভৱ। মাকৰ দেহভংগী, বিশেষকৈ দোঁ খাই পৰা মূৰ আৰু মুখমণ্ডলত প্ৰকাশিত হোৱা আৱেগিক মগ্নতা আৰু স্নেহাৰ্দ্ৰ মাতৃ মনৰ প্ৰশান্তি সীমাহীন অতলান্ত সমুদ্ৰৰ সতেহে তুলনীয়। মাকৰ মুখখন ভালকৈ চাব খোজা দৰ্শকে অকণমান চাপৰি ওপৰলৈ মুখ কৰি চালেহে দেখিব। দৰ্শকে মনত ৰাখিব লাগিব,—দেহ সৌন্দৰ্য নহয়, স্তনদানৰতা এগৰাকী

মাতৃৰ আন্তৰিক ভাবানুভূতিৰ অভিব্যক্তি সৃষ্টিহে শিল্পীৰ অভীষ্ট লক্ষ্য।

শিল্পীৰ ৰূপবোধ, ৰূপৰচনা ৰীতি, বস্তু আয়তন (volume) বোধৰ ফালৰপৰাও চিত্ৰাৰ্ধখনিৰ এটা স্বকীয় বৈশিষ্ট্য আছে। মাকৰ মুৰ আৰু সোঁ হাতখনৰ ছন্দোময় ৰৈখিক গুণে,—মাকৰ সোঁ আঁঠুটো আৰু শিশুটিৰ সোঁ ভৰিটো কিছু জঠৰ হলেও মাক আৰু শিশুৰ আন আন অংগ-প্ৰত্যংগৰ নমনীয়তাই চিত্ৰাৰ্ধখনিক প্ৰাণময় আৰু ভাস্কৰ্য গুণেৰে অনিন্দ্য সুন্দৰ কৰি তুলিছে।

৮

কামাখ্যাৰ স্তনদানৰতা মাক আৰু শিশুত পূৰ্বৰ সৌন্দৰ্যৰ ভালেখিনি আজি নাই; ৰ'দ-বৰষুণ, অনাদৰত বিগ্ৰহ বুলি যাত্ৰীয়ে দিনো সনা সেন্দুৰত—লাহে লাহে ম্লান পৰি আহিছে। সাতত্ৰিছ বছৰৰ আগতে প্ৰকাশিত হোৱা বিস্মৃতপ্ৰায় প্ৰত্নতত্ত্ববিদ পণ্ডিত ৰাজমোহন নাথৰ 'গৌৰৱময় অসম'ত ছপা হোৱা আলোক চিত্ৰখনৰপৰাই এই কথা অনুমান কৰিব পাৰি। □

ৰামকিংকৰ বেইজলৈ শ্ৰদ্ধাঞ্জলি

ৰামকিংকৰ বেইজ ঢুকাল। বহুতদিন ধৰি তেওঁ শয্যাশায়ী হৈ আছিল। কিছুপৰ স্তব্ধ হৈ ৰ'লোঁ। খন্তেক পিছতেই চকুৰ আগত ভাহি উঠিল তেখেতৰ মূৰ্তিবোৰ। সেই ছাওতাল ছোৱালী দুজনী। উদ্ভিন্ন যৌৱনা, হাস্যমুখৰিতা, সদ্যস্নাতা, দ্ৰুত ধাৱমানা।—কাণত বাজি উঠিল—দা মিল কল। জগৎ মুক্ত, জীৱন ছন্দোময়।

এসত্তৰ চনৰ নৱেম্বৰ মাহৰ এদিন ৰাতিপুৱা ৰামকিংকৰ বেইজক প্ৰথম লগ পাইছিলোঁ। বিশ্বভাৰতীৰ কলাভৱনৰ সমুখত জুই পুৱাই আছিল। তেখেতৰ তৌতিয়াৰ ছাত্ৰ-শিল্পী অতুল বৰুৱাই চিনাকি কৰি দিছিল। মোক শান্তিনিকেতনলৈ অহাৰ উদ্দেশ্যৰ কথা সুধিছিল। তেখেতক লগ পাবলৈকো আহিছোঁ বুলি কোৱাত সেই মুহূৰ্ততেই পিছদিনাই তেখেতৰ ঘৰলৈ নিমন্ত্ৰণ কৰিছিল। আৰু বৰুৱাক লৈ যাবলৈ নিৰ্দেশ দিছিল। সেইমতে পিছদিনা পুৱাই বৰুৱা, আমাৰ গুৱাহাটীৰ প্ৰতিবেশী অজিৎ বিশ্বাস,—আমি তিনিও তেখেতৰ ঘৰ ওলাইছিলোগৈ। পদূলিত আমাক দেখিয়েই তেখেত ওলাই আহিল। আৰু আমালৈ বাট চাই

থকা বদলি ক'লে। ৰামকিংকৰ বেইজৰ মাটিৰ মজিয়াৰ দুচলীয়া খেৰী ঘৰৰ আগ-চালিৰ ৰ'দ-কাঁচলিত কটোৱা সেই প্ৰায় দুঘণ্টা সময় এখন শিল্প-তীৰ্থত কটোৱা সময়ৰ দৰে স্মৰণীয় হৈ আছে আৰু থাকিব। শিল্প যে আমাৰ জীৱন প্ৰক্ৰিয়াৰেই অপৰিহাৰ্য অংশ বিশেষ। শিল্পী মাত্ৰেই আমাৰ পৰম আত্মীয়।

শিশুৰ দৰে সৰল, ৰসাল, শোভন হৃদয়, মুক্ত মনৰ মুক্ত মানুহ ৰামকিংকৰ। তেনে এজন মানুহ লগ পোৱা নাছিলোঁ কাহানিও।

বৰুৱাই কোৱা মতে ৰামকিংকৰ সেইদিনা মুডত আছিল। কথা কৈ গৈছিল। ভঙা-চিঙা, টুকুৰা-টুকুৰ। ভাৰত শিল্পৰ পৰম্পৰা, মাহাত্ম্য কালিকাৰ কথা। কি অসাধাৰণ শিল্পজ্ঞান, কি অন্তদৃষ্টি! এজন প্ৰাজ্ঞ। কথাৰ মাজতে মোক অজন্তা, ইলোৰা, বাঘ, মহাবলিপুৰম আদি চাবলৈ কৈছিল। গুৱাহাটীৰ শৰণীয়া পাহাৰৰ গান্ধী মণ্ডপত থকা তেখেতৰ গান্ধী মূৰ্তিটো (ব্ৰোঞ্জ) দেখিছোনে নাই সুধিছিল। এবাৰ তেখেতৰ এসময়ৰ ছাত্ৰ-শিল্পী শোভা ব্ৰহ্ম, বেণু মিশ্ৰ, নীলপৱন বৰুৱাৰ কথা উলিয়াইছিল।

তেখেতৰ ঘৰত কোনো মূৰ্তি দেখা নাছিলোঁ, ছবি দেখুৱাবলৈও কোৱাৰ সাহস মোৰ নাছিল। কিন্তু আমাৰ কি সৌভাগ্য, সম্ভৱতঃ সেই সময়ত তেখেতৰ গুৰিত থকা আটাইবোৰ ছবিয়েই নিজেই ভিতৰৰপৰা এখন এখনকৈ আনি আমাক দেখুৱাইছিল। ছবিবোৰ এতিয়া ভালকৈ মনত নাই। ছবি চাবলৈ সময় লাগে, একেখন ছবিকে বাৰে বাৰে চোৱাই আমাৰ স্বভাব।

এখন মাতৃ আৰু শিশুৰ ছবি আছিল। ছবিখন দেখি কিয় জানো মোৰ কামাখ্যাৰ পশ্চিম তোৰণৰ দেৱালত থকা মাতৃ আৰু শিশুলৈ মনত পৰিছিল। সেই একেই প্ৰকৃতিৰ জীৱন-দায়িনী প্ৰক্ৰিয়াৰ প্ৰকাশ। ৰামকিংকৰে পিছত তেখেতৰ অনুৰাগী এজনক

কৈছিলঃ সেই কোন ছেলেবেলায় মায়ের মুখখানিতেই আমার বিশ্বরূপ দর্শন। মায়ের মুখখানাই আমার প্রথম আঁকা ছবি। উল্লেখযোগ্য যে মাতৃ আৰু শিশু তেখেতৰ এটা প্ৰিয় বিষয় আছিল।

আহিবৰ সময়ত তেখেতে আমাক অসমত 'কিবা এটা' কৰাৰ কথা কৈছিল। আৰু কৈছিল তেখেতৰ সম্বন্ধে যদি কিবা লিখোঁ, তেখেতক আগতীয়াকৈ যাতে জনাওঁ, লেখাৰ লগত ছপাবলৈ তেখেতে ফ'টো পঠাব। কিন্তু কবিতা এটাৰ বাদে তেখেত জীৱিত অৱস্থাত মোৰ একো লিখা নহ'ল।

অসমতো ৰামকিংকৰ বেইজ এজন জনাজাত শিল্পী। বৰ্ত্তমানৰ ভালেকেজন অসমীয়া শিল্পীয়েই এসময়ত তেখেতৰ ছাত্ৰ আছিল। ভালেকেইজনেই ৰামকিংকৰক ওচৰত পাইছে, ভালকৈ জানে। তেখেতৰ তলত শিক্ষা লৈছে, লগত কাম কৰিছে, অভিনয় কৰিছে, তেখেতে গাওঁতে তবলা সঙ্গত কৰিছে. তেখেতৰ কণ্ঠত বাউল আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ গান শুনিছে। বাউল আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ গানত বলিয়া ৰামকিংকৰ মানুহজনক নাজানিলে তেখেতৰ শিল্প-কৰ্মৰ বা শিল্পাদৰ্শৰ তাৎপৰ্য বুজা টান।

আধুনিক ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ কিংবদন্তিৰ মানুহ, বৰ্ণাঢ্যময় ব্যক্তিত্ব, ৰামকিংকৰ প্ৰাণ-চাঞ্চল্যেৰে অস্থিৰ বিস্ময়কৰ এটা সৃজনশীল শক্তি। তেখেতে বাৰে বাৰে ভাঙে আৰু বাৰে বাৰে নতুনকৈ সাজে। সদায় নতুনকৈ সাজিবলৈ, আঁকিবলৈ বিচাৰে। কিন্তু তেখেতে কৈছিল ঃ···form ভাঙা না-ভাঙাই আসল ব্যাপার নয়। যে কোনো শিল্পে রসসৃষ্টিই হচ্ছে আসল।—নতুন কিছু করতে গেলেই ভাঙ-চুর করতে হয়। আর একটা জিনিস থাকা দরকার। সেটা হচ্ছে নতুন সৃষ্টির জন্য অস্থিরতা।—যতদিন বেঁচে থাকা—নতুন নতুন সৃষ্টির চিন্তা-ভাবনাই শিল্পী ও শিল্পকে বাঁচিয়ে রাখে।

সেই কাৰণে স্বাধীনতাই আছিল তেখেতৰ জীৱনৰ, শিল্পাদৰ্শৰ মন্ত্ৰ আৰু মৰ্ম। শিল্পীৰ স্বাধীনতা, চিন্তাৰ কল্পনাৰ স্বাধীনতা, শিল্পকলাৰ স্বাতন্ত্ৰ্য, মুক্ত অভিব্যক্তিৰ অধিকাৰ তেখেতে সাব্যস্ত কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। আৰু কৰিছিলো। আমি আমাৰ ইচ্ছামতো ছবি এঁকেছি, মূৰ্তি গড়েছি। কাৰুৰ ফৰমায়েস অনুযায়ী কৰি নি। গুৰুদেৱেৰও এ ব্যাপাৰে কড়া নিৰ্দেশ ছিল। এখানে সকলকে নিজেৰ মতো কৰে কাজ কৰতে দাও। সকলে স্বাধীনভাবে কাজ কৰবে।

—একভাবেই না এঁকে নানাভাবে আঁকলে ক্ষতি কী?—কোন বাঁধা ধৰাৰ মধ্যে থেকে আৰ্ট হয় না। কিন্তু তা বলে কি গান্ধীজীৰ ছবি কৰব না? কৰব, যদি চাই। কিন্তু গান্ধীজী আঁকলে ফাৰ্ষ্ট প্ৰাইজ, অন্য কিছু কৰলে মাৰ খেতে হ'বে, তা তো চলতে পাৰে না। শিল্পী সব সময় পথে ৰয়েছে। সে চলছে। কোথাও আটকে নেই।

তেখেতে পৰিবৰ্ত্তন বিচাৰিছিল, কিন্তু ঐতিহ্য বা পৰম্পৰাৰ পৰা নিজক বিচ্ছিন্ন কৰিব খোজা নাছিল। ঐতিহ্যক 'সৃষ্টি প্ৰক্ৰিয়াৰ নিৰৱচ্ছিন্ন ধাৰা' বুলি কৈছিল, কোনো বিশেষ ৰীতিৰ প্ৰাণহীন পুনৰাবৰ্তনৰ তেখেত বিৰোধী আছিল।

ৰামকিংকৰ আধুনিক ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ পথিকৃৎ, অন্যতম বিমূৰ্তবাদী শিল্পী। আধুনিক য়ুৰোপীয় ভাস্কৰ্যৰ বিকাশত ৰ'ড্যা আৰু ব্ৰাকুঁচিৰ ভূমিকাৰ দৰে আধুনিক ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ ক্ষেত্ৰত বেইজৰো এটা অনুৰূপ গুৰুত্বপূৰ্ণ ঐতিহাসিক ভূমিকা আছে।

আধুনিক ভাস্কৰ্যৰ কেইটামান প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল,—ফৰ্মৰ বিকৃতি আৰু সৰলীকৰণ, সাহিত্য সম্পৰ্কহীনতা, ভাবালুতা শূন্যতা, ফৰ্মৰ ওপৰত গুৰুত্ব, বিষয়বস্তুৰ অনুশাসনহীনতা, অভিব্যক্তিৰ প্ৰাধান্যতা আৰু বিমূৰ্ততা। ৰামকিংকৰৰ প্ৰায়বোৰ শ্ৰেষ্ঠ মূৰ্তিতেই এই বৈশিষ্ট্যসমূহৰ এটা নহয় এটা দেখা যায়।

তেখেতৰ সৰহ সংখ্যক মূৰ্তিয়েই অৱয়ৱী। কোনোটো বাস্তৱানুগ, কোনো কোনোটো অভিব্যক্তিবাদী, কোনোটো ত্ৰিকোণবাদী চৰিত্ৰৰ। আদিম আদিম লগা অভিব্যক্তিবাদী চৰিত্ৰটোৱেই তেখেতৰ শিল্পৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য, য'ত বস্তুৰ প্ৰকৃত বাহ্যৰূপতকৈ অন্তৰতৰ আবেগ, সংবেদন বা ভাব-কল্পনাকহে অধিক গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। কিন্তু কোনো পশ্চিমীয়া শিল্পধাৰাৰ সূত্ৰ ধৰি তেখেতৰ মূৰ্তি বা ছবিৰ ৰসস্বাদন বা ৰসবিচাৰ কৰিব নোৱাৰি। তেখেতে পশ্চিমীয়া শিল্প শৈলীসমূহক আশ্চৰ্যধৰণে আত্মসাৎ কৰি ভাৰতীয় কৰি পেলাইছিল। তেখেতৰ মাত্ৰ কেইখনমান নৈসৰ্গচিত্ৰ আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ মূৰ্তিটোলৈ লক্ষ্য কৰিলেই কিংকৰীয়ান মৌলিকত্বৰ মহিমা ধৰা পৰে।

ৰামকিংকৰৰ মূৰ্তিবোৰৰ সৰহসংখ্যকেই বৃহৎ স্পৃশ্যগুণ আৰু বিৰাটত্ব গুণ-সমৃদ্ধ, অভিব্যক্তিপূৰ্ণ আৰু গতি-চঞ্চল। মানৱিক সম্পৰ্কই, মনুষ্য অৱয়ৱেই যে ভাস্কৰ্যৰ চিৰকালৰ আধাৰ,— ৰামকিংকৰৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ মূৰ্তিকেইটাই তাকেই প্ৰতিপন্ন কৰে।

কংক্ৰিট, প্লাষ্টাৰ, চিমেণ্ট, পাথৰ আদি বিভিন্ন মাধ্যমত তেখেতে কাম কৰি গৈছে। মাহেত্ৰে, তালিম, নাগাপ্পা, কৰ্মকাৰ, দেবীপ্ৰসাদ ৰায়চৌধুৰী আদি পূৰ্বসূৰীসকলে পৰম্পৰাগত মাধ্যমতে কাম কৰিছিল। আধুনিক ভাস্কৰ্যত মাধ্যমকো এটা প্লাষ্টিক উপকৰণ হিচাপে গণ্য কৰা হয়। আমাৰ দেশত পোণ প্ৰথমতে তেখেতেই সস্তীয়া বস্তুৰে মূৰ্তি গঢ়ে। ক'তো বস্তুৰ বা মাধ্যমৰ বৈশিষ্ট্য তিলমানো তেখেতে ক্ষুন্ন কৰা নাই।

ৰামকিংকৰৰ মূৰ্তিৰ ভিতৰত প্ৰতিকৃতি আৰু মুকলিত কৰা মূৰ্তিবোৰেই আটাইতকৈ বিখ্যাত। প্ৰকৃতি প্ৰিয় এই শিল্পী-গৰাকীয়ে প্ৰকৃতিক নিবিড়ভাৱে লগ পাইছিল, গভীৰভাৱে উপলব্ধি কৰিছিল, প্ৰকৃতিৰ লগত বাহ্যিক আৰু আন্তৰিক এটা যোগাযোগ ৰক্ষা কৰি চলিছিল। মুকলি প্ৰান্তৰৰ,—মুকলিৰ মানুহ আছিল

ৰামকিংকৰ। তেখেতৰ অনন্য সুন্দৰ নিসৰ্গ চিত্ৰসমূহেই তাৰ উজ্জ্বলতম নিদৰ্শন।

তেখেতৰ সুন্দৰতম মূৰ্তিবোৰে প্ৰকৃতিৰ সান্নিধ্য বিচাৰে, সিহঁতৰ চাৰিফালে বিচাৰে শূন্য ঠাই। সিহঁত চাৰিবেৰৰ ভিতৰত থাকিব নোখোজে, মুকলিতেই সিহঁতৰ অস্তিত্ব।

ভাস্কৰ্য শিল্পীক 'ৰাজহুৱা শিল্পী' বুলি কোৱা হয়। তেখেতে মুকলিত মূৰ্তি কৰিবলৈ লোৱাৰ গুৰিতে এক সামাজিক বোধৰ তাড়নাও নোহোৱা নহয়। শিল্পৰ সামাজিকীকৰণ আজিৰ শিল্পীৰ সমুখত এটা ডাঙৰ প্ৰত্যাহ্বান। আত্মবিশ্বাস, সাহস আৰু যোগ্যতাৰে ৰামকিংকৰে এই প্ৰত্যাহ্বান গ্ৰহণ কৰিছিল। মুকলিত, দিনে ৰাতিয়ে সকলোৱে দেখা ঠাইত মূৰ্তি কৰি আধুনিক ভাস্কৰ্য আৰু সাধাৰণ মানুহৰ মাজত তেখেতে এটা সম্পৰ্ক স্থাপন কৰি গ'ল।

ৰামকিংকৰৰ মূৰ্তিবোৰৰ নিজস্ব একোটা সত্তা আছে, গভীৰ-ভাবে আবেগপূৰ্ণ একোটা জীৱন। ছাওতাল মূৰ্তিবোৰ দেখিলে ভাব হয় যেন সিহঁতৰ অৱয়ৱৰ অভ্যন্তৰত সোমাই থকা প্ৰাণে বা জৈৱিক শক্তিয়ে অহৰহ দেহাৱয়ৱৰ ওপৰলৈ ওলাই আহিবলৈ বিচাৰিছে, দেহাৱয়ৱক কৰি তুলিছে স্ফীট, তেজোদীপ্ত, স্পন্দিত। দা ছাঁঠাল ফেৰ্মিলি, বিশেষকৈ দা মিল কল-ৰ স্ফীট, প্ৰসাৰিত দেহাৱয়ৱলৈ লক্ষ্য কৰক। ধ্ৰুপদী ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যবো এটা চৰিত্ৰ আছিল সেইটোৱেই ;—ভিতৰৰপৰা প্ৰসাৰিত হোৱা অৱয়ৱ বা আয়তন। উল্লেখযোগ্য যে ধ্ৰুপদী ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ বহু গুণ কেতিয়াবাই আধুনিক য়ুৰোপীয় ভাস্কৰ্যৰ উমৈহতীয়া সম্পদ হৈ পৰিছে।

তেখেতৰ অসংখ্য ছবি আৰু মূৰ্তিৰ বিষয়বস্তু সাধাৰণ খাটি খোৱা মানুহ। তেখেতে নিজেই কৈছিল : ছোট থেকেই আমাৰ আশেপাশে খেটে খাওয়া মানুষ দেখে অভ্যস্ত। এদেৰ সহজ সৰল

জীৱন, কাজ কৰাৰ ভঙ্গী, চলমান ৰূপ, এ-সবই আমাৰ ছবি ও মূৰ্তিৰ বিষয়বস্তু। শান্তিনিকেতনে সাঁওতালৰা আমায় বিশেষ-ভাবে প্ৰভাবিত কৰেছে।....এদেৰ চলমান জীবনেৰ বিভিন্ন মুহূৰ্ত গুলিকে আমি আমাৰ ছবি ও মূৰ্তিতে ধৰে ৰাখাৰ চেষ্টা কৰেছি।

আধুনিক কালত সম্ভৱতঃ পোন প্ৰথমে নন্দলালেই বৃহত্তৰ লোক-জীৱনক বা পাৰিপাৰ্শ্বিক জীৱনক শিল্পৰ উপজীৱ্য কৰি লৈছিল। ৰামকিংকৰেও নন্দলালৰ পৰাই পাৰিপাৰ্শ্বিক জীৱনৰ মাজত শিল্পৰ বিষয়বস্তু সন্ধান কৰিবলৈ শিকিছিল।

মুকলিত কৰা তেখেতৰ প্ৰথম মূৰ্তি সুজাতা (কংক্ৰিট)। ন ফুট ওখ এই বিৰাট মূৰ্তিটো আঁতৰৰপৰা গাত দুডাল লতা বগাই যোৱা গা-গছ এডালৰ দৰেই দেখি। গছৰ দৰেই মাটিত গজা। কিছু অগা-পিছাকৈ গাত পৰি থকা হাতদুখনে, বিশেষকৈ বাওঁহাতখনে মূৰ্তিটোৰ গতি-চঞ্চল ভাবটো জীৱন্ত কৰি ৰাখিছে। মূৰ্তিটোৰ ৰূপগঠনৰ লগত গছবোৰৰ আত্মীয়তা থকা সত্ত্বেও—মূৰ্তিটোৰ নিহিত গতি-চঞ্চলতা, গছবোৰৰ স্থবিৰতাৰ মাজত দেখা-নেদেখা এটা টনা-আঁজোৰাৰ ভাব। অন্তৰ সৌষ্ঠৱেৰে সুন্দৰী পুলকিত সুজাতাই মূৰত পৰমান্নৰ মলা লৈ নিৰঞ্জনা নদীৰ পাৰত ধ্যানমগ্ন হৈ থকা বোধিসত্ত্বক দিবলৈ গৈছে। আলেকজেণ্ডাৰ আৰ্কিপেঙ্কোৰ ওৱাকিং আৰু জিওকামিতিৰ উম্যানৰ মাজত কল্পনাতে মাজে মাজে সুজাতাক থিয় কৰাই আমি এটি বিশেষ আনন্দ পাওঁ।

ৰামকিংকৰৰ চলমান মূৰ্তিবোৰ এবাৰ দেখিলে কোনেও পাহৰিব নোৱাৰে। দা মিল কল আৰু দা ছাণ্ঠাল ফেমিলি প্ৰথম চাই পোৱালিলৈ ঘূৰোতে মূৰ্তিকেইটা গৈ থকা যেন দেখিছিলোঁ। বিশ্বভাৰতীৰপৰা ঘৰলৈ ঘূৰাৰ দিনাও মূৰ্তিকেইটা যেন আমাৰ পিছে পিছে আহি আছিল।

দুবৈবেপৰাই অনুভৱ কৰিব পাৰি সিহঁতৰ গাৰ, নমনীয় অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ স্পৃশ্য গুণ, দেহাৱয়ৱত সিহৰিত হৈ উঠা আনন্দ-বেদনা-উল্লাস, সেই আদিম তেজ, উচ্ছল প্ৰাণ-প্ৰাচুৰ্য। ধ্ৰুপদী ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যৰ সেই প্ৰগলভ সৌন্দৰ্য, সেই একেই প্ৰাণচঞ্চলতা সিহঁতৰ গাত। এই মূৰ্তিবোৰৰ ছন্দোময় গঠন-সুষমা, প্ৰাণৱন্ত দেহৰেখা, ৰূঢ় স্পৃশ্য গুণ, বস্তুপুঞ্জৰ সংস্থানে যি কোনো দৰ্শকক পুলকিত, বিস্ময়াভিভূত কৰে।

আদিম শিল্পসুলভ অভিব্যক্তিৰে অপৰূপ দা ছাওঁতাল ফেমিলি চিৰকালৰ যেন এখন ক্ষুদ্ৰ মানৱ সংসাৰ। সহজভাৱে পৰস্পৰে পৰস্পৰক, জীৱনক গ্ৰহণ কৰাৰ স্থৈৰ্য আৰু আনন্দ, সুখে-দুখে, আন্ধাৰে-পোহৰে গৈ থকাৰ আশা-আকাংক্ষা-উল্লাসেই হয়তো এই মহৎ শিল্পকৰ্মৰ বাণী।

বিমূৰ্ত, অৰ্দ্ধ বিমূৰ্ত ৰূপগঠনৰ ফালৰপৰা তেখেতৰ স্মৰণীয় শিল্পকৰ্ম হ'ল লেম্পপ্টেণ্ড (চিমেণ্ট), স্পিড্ (প্লাষ্টাৰ), কম্পোজিছন, (প্লাষ্টাৰ) পোৱেটচ হেড আদি। থোপ থকা পাত নোহোৱা গছ এডালৰ ছন্দোময় গঠন-সুষমাৰেই বিকল্প ৰূপকল্প বা বিমূৰ্ত শিল্পৰূপ—লেম্পপ্টেণ্ড। মূৰ্তিটোত উৰ্ধগামী এটা গতি আছে। জয়া আপ্পাস্বামীয়ে ঠিকেই লিখিছে ঃ Its rising rhythms seem to echo those of sourrounding trees. গছৰ গুৰিৰ থোপত চাকি জ্বলোৱা আজিও দেখা যায়। সৰলী-কৰণ আৰু গতিময়তাৰে চমৎকাৰ তেখেতৰ আন এটা উল্লেখযোগ্য মূৰ্তি হ'ল স্পিড্। মাত্ৰ ১৫২ চেঃ মিঃ ওখ এই মূৰ্তিটোৰ বিৰাটত্ব গুণ আৰু গতিশীলতা বিস্ময়কৰ। বিমূৰ্তধৰ্মী পোৱেটচ হেড চমকপ্ৰদভাৱে আধুনিক, ৰবীন্দ্ৰনাথৰ অসামান্য ব্যক্তিত্বৰ অদ্ভূত সুন্দৰ অভাৱিতপূৰ্ব অভিব্যক্তি।

গুৱাহাটীৰ শৰণীয়া পাহাৰৰ গান্ধী-মণ্ডপৰ সমুখত থকা ৰামকিংকৰে কৰা গান্ধী মূৰ্তিটোৰ মূল মডেলটো কলাভৱনত

দেখিছিলোঁ। বৰ সুন্দৰ। গান্ধী মণ্ডপৰ গান্ধীত মূল মডেলৰ মহিমা সম্পূৰ্ণৰূপে নাই যদিও, মূৰ্তিটোত কিংকৰধৰ্মিতা নোহোৱা নহয়। মূৰ্তিটো গতিশীল, কিন্তু ওপৰ-গধুৰ।

দিল্লীৰ ৰিজাৰ্ভ বেংকৰ সমুখত থকা বিৰাটাকাৰ যক্ষ-যক্ষীত এটা আদিম কাঠিন্য আছে। এই মূৰ্তিটো কিছু তল-গধুৰ, কিন্তু কৰ্তৃত্বব্যঞ্জক।

ৰামকিংকৰৰ বহুত ছবিয়েই দেখা নাই। তেখেত এজন শক্তিমান চিত্ৰকৰ আছিল। কেৱল তৈলমাধ্যমৰ কম্পোজিছনবোৰৰ কাৰণেই তেখেত আধুনিক ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ ইতিহাসত এক বিশিষ্ট স্থানৰ অধিকাৰী। দুখৰ বিষয়, জয়া আপ্পাস্বামীৰ বাহিৰে আমাৰ কলা সমালোচকসকলে চিত্ৰকৰ ৰামকিংকৰৰ প্ৰতি যথোচিত মনোযোগ দিয়া চকুত পৰা নাই।

ভাস্কৰ্যৰ দৰে চিত্ৰৰ বিষয়বস্তুও তেখেতে পাৰিপাৰ্শ্বিক জীৱনৰপৰা, বৃহত্তৰ লোক-জীৱনৰপৰাই গ্ৰহণ কৰিছিল। ৰাম-কিংকৰৰ ছবিত থকা ৰূপৰ ভাস্কৰ্য গুণ, ৰেখাময় গঢ়ন আৰু ছন্দোময়তা নন্দলালৰপৰাই শিকিছিল বুলি নিজেই কৈ গৈছে। কিন্তু তেখেতৰ ভাস্কৰ্যৰ ৰূঢ় স্পৃশ্য গুণৰ দৰে তেখেতৰ ৰেখাটো ৰূঢ়তা, এটা কঠিনতা আছে। এই ৰূঢ়তা নথকা হ'লে তেখেতৰ ৰেখাই কোনো কোনো ভাবক ইমান বলিষ্ঠ ৰূপত হয়তো প্ৰকাশ কৰা অসুবিধা হ'লহেঁতেন। বহুত ছবিত আকৌ তেখেতৰ ৰেখা ডিজাইন প্ৰধান হৈ পৰিছে।

তেখেতে ওৱাচ টেম্পেৰাৰপৰা আৰম্ভ কৰি বিভিন্ন মাধ্যমত, বিভিন্ন আঙ্গিকত বহুত ছবি আঁকি থৈ গৈছে। তেখেতৰ ৰঙীন, বগা-ক'লা ৰেখাচিত্ৰ ড্ৰয়িঙো অসংখ্য। তীক্ষ্ণ পৰ্যবেক্ষণ আৰু দ্ৰুতাঙ্কনৰ ফালৰপৰা বিচিত্ৰ বিষয়ৰ ৰেখাচিত্ৰবোৰ অদ্বিতীয়, সিহঁতৰ শিল্প গুণো। এই ৰেখাচিত্ৰবোৰ কোনোবাই গোটালে ছবিৰ এখন মহাকাব্য হ'ব।

অকণমান ঠাইতে অঁকা কোনো কোনোখন ৰেখাচিত্ৰৰ কি বিৰাটতত্ব গুণ! জীৱ-জন্তুৰ চিত্ৰবোৰত সিহঁতৰ প্ৰতি থকা শিল্পীৰ স্নেহ আৰু সহানুভূতি সুন্দৰকৈ প্ৰকাশিত হৈছে। সুন্দৰ সজ্জাবিন্যাস, পানী ৰঙৰ অভিনৱ ব্যৱহাৰ আৰু স্থান বহুলতাই এই নিসৰ্গ চিত্ৰসমূহৰ নান্দনিক বিশেষত্ব। তেখেতৰ তুলিৰ প্ৰতিটো টানেই সাৱলীল, বলিষ্ঠ, প্ৰাণৱন্ত আৰু ধাৰাল।

ৰামকিংকৰৰ মূৰ্তিত থকাৰ দৰে তেখেতৰ কিছুমান ছবিতো সেই একেই গতিময়তা, একেই ভলিউম। তেখেতৰ এখন চিত্তাকৰ্ষক ছবি অন ওৱে টু কোৰ্ণাকৰ গতিময়তা তেখেতৰ মূৰ্তি স্পিডৰ গতিময়তাৰ মাজত কোনো গুণগত পাৰ্থক্য নাই। অন ওৱে টু কোৰ্ণাক-ত গাড়ীখনৰ পিছে পিছে ৰাস্তাটোও গৈ আছে।

আকৌ কিছুমান ছবিত তেখেতে বিষয়তকৈ ফৰ্ম আৰু বৰ্ণৰ নান্দনিক মূল্যৰ ওপৰতহে অধিক গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়। দিল্লীৰ জাতীয় চিত্ৰশালাত থকা কেৱল মেটাৰ্নিটি নামৰ তৈলচিত্ৰখনিৰ কাৰণেই ৰামকিংকৰ আমাৰ দেশৰ এজন সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ অভিব্যক্তিবাদী চিত্ৰকৰ হিচাপে স্বীকৃত হোৱাৰ যোগ্য। দুটি সন্তানৰ সৈতে গৰ্ভৱতী এগৰাকী নাৰীৰ এই হৃদয়স্পৰ্শী চিত্ৰখনি পীড়িত ক্ষুধাৰ্ত মাতৃত্বৰ সৰ্বকালৰ যেন আৰ্তি। প্ৰতিকৃতি চিত্ৰবোৰত সাদৃশ্যতকৈ মডেলৰ অন্তঃপ্ৰকৃতিহে (যথা, বিনোদিনী) ফুটি উঠিছে।

১৯০৬ চনত পশ্চিমবঙ্গৰ বাকুড়াৰ যোগীপাৰা নামৰ এখন সৰু গাঁৱৰ এটি দুখীয়া পৰিয়ালত ৰামকিংকৰ বেইজৰ জন্ম হয়। প্ৰবাসী আৰু মডাৰ্ণ ৰিভিউৰ সম্পাদক ৰামানন্দ চট্টোপাধ্যায়ে তেখেতে অঁকা ছবি দেখি শান্তিনিকেতনলৈ আনে। শান্তিনিকেতনলৈ আহি কলাভৱনত ভৰ্তি হয়। তেতিয়া তেখেতৰ বয়স পোন্ধৰ-যোল্ল। শিল্পাচাৰ্য নন্দলালৰ তত্ত্বাৱধানত শিল্প শিক্ষা সাংকৰি শিল্প শিক্ষক হিচাপে কলাভৱনত যোগদান কৰে।

সুদীৰ্ঘকাল শিক্ষকতা কৰাৰ পাছত ১৯৭১ চনত ভাস্কৰ্য বিভাগৰ মুৰব্বী হিচাপে কলাভৱনৰপৰা অৱসৰ লয়। ১৯৭৫ চনত বিশ্বভাৰতী বিশ্ববিদ্যালয়ে তেখেতলৈ এমিৰিটাছ প্ৰফেছৰ পদ আগবঢ়ায় আৰু ১৯৭৬ চনত দেশীকোত্তম উপাধিৰে সম্মানিত কৰে। দেশে-বিদেশে বহুবাৰ তেখেতৰ মূৰ্তি আৰু ছবি প্ৰদৰ্শিত হৈছে।

সেই যে তেখেতে পোন্ধৰ-ষোল্ল বছৰ বয়সতে শান্তিনিকেতনলৈ আহিল, শান্তিনিকেতন আৰু এৰি যাব নোৱাৰিলে, শেষকৃত্যও তেখেতৰ শান্তিনিকেতনতে সম্পন্ন হ'ল। নিজেই কৈ গৈছে: গুৰুদেব শান্তিনিকেতনে আমাদেৰ মধ্যেই আছেন—এই অনুভূতি আমাদেৰ অদ্ভুত নিৰাপত্তা, প্ৰেৰণা ও আনন্দ যোগাত।—ঐ সময়ে একবাৰ যাৰা শান্তিনিকেতনে আসত ফিৰে যেত না।....সেই যে আসা—তাৰপৰ থেকে আৰ কোথাও যায়নি, এখানেই ৰয়ে গেলাম।

ৰামকিংকৰ আজি আমাৰ শিল্প ঐতিহ্যৰ, আমাৰ জীৱনৰ এটা অংশ। □

শিল্পকলা আৰু শিল্পীৰ প্ৰসঙ্গত ৰামকিংকৰ: এটি চয়ন

......মোক বহুতে কয়,—মই পশ্চিমৰ শিল্পীসকলৰ প্ৰভাৱত আঁকো। কিন্তু মোৰ ধাৰা এই দেশৰেই ধাৰা।...ছন্দ হ'ল তাৰ অন্তৰৰ কথা। আমাৰ দেশৰ মূৰ্তিৰ মূল কথা হ'ল—ছন্দোময় ৰূপগঠন।

......বস্তুৰ প্ৰতিকৃতি এবষ্ট্ৰেক্ট আৰ্টত একেবাৰে বাদ পৰিছে। ৰেখা ডিজাইন প্ৰধান হৈছে। স্ফিয়েৰ, চিলিণ্ডাৰ, উলম্ব ৰেখা, আনুভূমিক ৰেখা, বেঁকা ৰেখা বা সিহঁতৰ ঊৰ্ধ্বগতি, নিম্নগতি এই লৈয়েই কাম।...

......সঙ্গীতেও তো কীপ নকৰে। বসন্ত ৰাগিনী গাব লগা হ'লে গায়কে কুলিৰ দৰে কুউ-কুউ কৰিবলগীয়া হ'লহেঁতেন। সুৰটোক লৈ টাইপ এটা খাব দিয়াই তেওঁৰ কাম। কুলিৰ মাত, পাপিয়াৰ মাত মূলি বেলেগ বেলেগকৈ একো

নাই। সকলোবোৰ মিলিজুলি বসন্তৰ পৰিবেশ ৰচনা, অনুভূতি আৰু আবেগ প্ৰকাশ কৰা। বাগিণীৰ এনেকৈয়ে সৃষ্টি। এবস্ট্ৰেক্ট আৰ্টো সেই ৰেখা আৰু ছন্দেৰে বন্ধা সঙ্গীত।……

……আমাৰ প্ৰচলিত শিল্পধাৰাৰপৰা গুৰুদেৱ অন্য পথেৰে গ'ল। আন বহুত ডাঙৰ কৰিয়ে ছবি আঁকিছে, কিন্তু তেওঁলোকৰ ছবি অত্যন্ত একাডেমিক। কাৰণ গুৰুদেৱৰ দৰে তেওঁলোকৰ দৃষ্টিশক্তি, অনুভূতিৰ গাঢ়তা নাছিল। কিন্তু এই দুটা নথকা হ'লে গুৰুদেৱৰ এবস্ট্ৰেক্ট আৰ্টেও ফেল কৰিলেহেঁতেন। তেওঁৰ ছবিত আছে বলিষ্ঠতা, ভাইটেল অবজাৰভেছন, ঘনভাব, ওৱাৰ্মথ।…

……আৰ্ট বস্তুটো চিৰদিনৰ ডিছহেইটিছফেকছন, অহেতুকী। কিবা এটা প্ৰপাগেট কৰা তাৰ কাম নহয়।

…… চেজানৰ ছবিৰ ভিতৰলৈ সোমাব পাৰি, কিয়নো চেজানৰ ছবি ফ্লেট নহয়, তাত ভলিউম আছে।

পিকাছোক মোৰ সদায়েই ভাল লাগে।

……ডাইমেনছন মানেই হ'ল সন্মুখৰ ফালৰপৰা যিটো বস্তু দেখিছো, তাৰ পাছফাল এটাও আছে, সেই পাছফালটোৰ ফিলিঙটো ফুটাই তোলা। এইটোৱেই কিউবিজিমৰ মূল কথা।

(সংগ্ৰহ)

১৯৮০

পল চেজান
(জন্ম ১৯ জানুৱাৰি ১৮৩৯ ঃ মৃত্যু ২২ অক্টোবৰ ১৯০৬)

উনৈশ শ পঁয়ত্ৰিশ চনত জৰ্জ ব্ৰাক, ফেৰ্ণাণ্ড লেজে আৰু ব্লিলনে ঘোষণা কৰিলে, 'আমি সকলোৱেই চেজানৰপৰা আহিছোঁ। আধুনিক চিত্ৰকলাৰ আদি পুৰুষ—পল চেজান,-এক্স আঁ প্ৰভস'ৰ সেই বিক্ষুব্ধ হৃদয়, ভয়ানকভাৱে সংবেদনশীল দৃঢ়চেতা, 'প্ৰতিক্ৰিয়াশীল নাগৰিক', 'বিদ্ৰোহী শিল্পী'—সম্ভৱত উনবিংশ শতাব্দীৰ দ্বিতীয়াৰ্ধৰ তেৱেঁই সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰকৰ। অনতিক্ৰম্য প্ৰতিভাৰ শিল্পী চেজান কিমান যে গুণ আৰু দোষৰ মানুহ! খেয়ালি, লাজুক, অভিমানী, খঙাল, অধিৰ, হৃদয়বান, ভীৰু, গৰৱী, সবল, ভাবুক, উগ্ৰ, কঠোৰ আৰু পৰিশ্ৰমী। মানুহৰ মাজত, সমাজত সাধাৰণতে অস্বাভাৱিক, কেতিয়াবা আচৰণহীন, অশান্তচিত্ত চেজান প্ৰকৃতিৰ সমুখত আছিল নিয়ত কাতৰ, প্ৰণত, সন্ধানী এক মহৎ শিল্পীপ্ৰাণ। এই শতিকাৰ এনে এজন চিত্ৰশিল্পী নাই যি চেজানৰ ওচৰত প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে ঋণী নহয়। চেজানৰ বৌদ্ধিক শৃঙ্খলাবোধ, বস্তুৰ জ্ঞান (knowledge

of things) আৰু জগতৰ প্ৰতি থকা বস্তুধৰ্মী দৃষ্টিভংগীৰপৰাই আধুনিক চিত্ৰকলাৰ জন্ম।

দক্ষিণ ফ্ৰাণ্চৰ এক্স আঁ প্ৰভস'ৰ এগৰাকী আঢ্যৱন্ত বেঙ্কাৰৰ একমাত্ৰ সন্তান আছিল চেজান। চেজানৰ পূৰ্বপুৰুষ ইটালীৰ আছিল। স্কুল-কলেজত পঢ়ি থকা কালতে তেওঁ ধ্ৰুপদী সাহিত্য, ভিক্তৰ উগো, বিশেষকৈ ভাৰ্জিল অধ্যয়ন কৰিছিল। আৰু এই ভাৰ্জিল-প্ৰীতিৰ যোগেদিয়েই বিখ্যাত ফৰাচী ঔপন্যাসিক এমিল ঝোলাৰ লগত চেজানৰ বন্ধুত্ব হয়, যদিও দুই বন্ধুৰ মাজত ৰুচিৰ, দৃষ্টিভংগীৰ আৰু চৰিত্ৰগত প্ৰভেদো আছিল বিস্তৰ। ঝোলাৰ লগত তেওঁৰ এই বন্ধুত্ব জীৱনৰ মাজ ভাগত পাৰস্পৰিক ভুল বুজা-বুজিৰ ফলত ঘৃণা আৰু তিক্ততাৰে শেষ হৈছিল। কিন্তু চেজান পোন মানুহ আছিল। ঝোলাৰ মৃত্যু সংবাদ পাই তেওঁ হেনো সেই গোটেই দিনটো ষ্টুডিঅৰ দুৱাৰ-খিৰিকি মাৰি উচুপি উচুপি কান্দিছিল।

চেজানে তেতিয়া কবিতা লিখিছিল, কৰ্ণেট বজাইছিল, নাটক এখন লিখাৰো পৰিকল্পনা কৰিছিল, অংক আৰু ইতিহাসৰ কৃতী ছাত্ৰ আছিল। ঝোলা, পেপটিছ্ষ্টিন বেইলি[১], চেজান—এই তিনি বন্ধু—প্ৰভস'ৰ হাবিয়ে-বননিয়ে, পথাৰে-সমাৰে ঘূৰি ঘূৰি অনুভৱ আৰু উপভোগ কৰিছিল শ্যামলনীল নিৰিবিলি বনশ্ৰীৰ প্ৰশান্তিময় স্নিগ্ধতা আৰু সৌন্দৰ্য্যৰ অন্তৰ ৰহস্য। ৰগাৰ ফ্ৰায়ে[২] লিখিছে, পোন প্ৰথমে ভাৰ্জিলৰ যোগেদিহে তেওঁ অনুভৱ কৰিছিল প্ৰভস'ৰ প্ৰকৃতিৰ অমেয় কান্তি। তেতিয়াই—সেই বয়সতে, তেওঁ প্ৰতিজ্ঞা কৰিছিল শিল্পী হ'ব, শিল্পই হ'ব তেওঁৰ জীৱন। এই প্ৰভস'ৰ কাব্য-গাঁথাই এসময়ত এজৰা পাউণ্ডৰ কাব্য-মানস বিশেষভাৱে আন্দোলিত কৰিছিল। সি যি কি নহওক প্ৰভস'ৰ সেই দিনবোৰেই আছিল প্ৰভস'ৰ বিস্তীৰ্ণ প্ৰান্তৰৰ দৰে মুক্ত—হাঁহি আৰু স্বপ্নেৰে ফুলাম,—চেজানৰ জীৱনৰ সবৰ সোণালী দিন।

ঝোলা তেতিয়া পেৰিছত সুপ্ৰতিষ্ঠিত, বন্ধুকো মাতি পঠালে পেৰিছলৈ। দেউতাকে আশা কৰিছিল—পুতেক "আইনজীৱী হ'ব, নহ'লে বেঙ্কাৰ। বাৰে বাৰে পুতেকক কৈছিল ঃ প্ৰতিভাৰ যন্ত্ৰণাময় জীৱন। এইবোৰ একোকে নোহোৱা দেখি মাক আৰু ভনীয়েকৰ উদগনি পাই শেষত তেৰোঁ পুতেকক পেৰিছলৈ পঠাবলৈ মান্তি হৈছিল।

বাইশ বছৰ বয়সত (১৮৬১) হাতত এবাকচ ৰং লৈ চেজান পেৰিছলৈ আহিল। কঠোৰ পৰিশ্ৰমী, তীব্ৰভাৱে অনুভূতিপ্ৰবণ এই যুৱক হ'ল পেৰিছৰ অনাহূত অতিথি ; তেওঁৰ প্ৰতি পেৰিছ হ'ল অনুদাৰ, আতিথ্যহীন আৰু নিৰ্দয়। পেৰিছৰ শিল্পী আৰু শিল্পৰসিকসকলৰ কাৰণে অসহ্য আছিল সেই সময়ৰ তেওঁৰ ছবিৰ বৰ্ণৰ আধিক্য আৰু উন্মাদনা। বিখ্যাত Ecole des Be aux—Arts দুৱাৰ তেওঁৰ কাৰণে বন্ধ হোৱাত তেওঁ একাডেমি ছুইজত সোমাল আৰু লুভত কপি কৰিবলৈ ধৰিলে।

আইন পঢ়ি থকা কালতে একাডেমিক ৰীতিত ভালেমান ড্ৰয়িং কৰিছিল। কিন্তু বত্ৰিশ বছৰৰ বয়সৰ আগলৈকে তেওঁ কোনো উল্লেখযোগ্য ছবি আঁকিব পৰা নাছিল। পেৰিছলৈ অহাৰ দুবছৰৰ আগত (১৮৫৯) দেউতাকে কিনি লোৱা সোতৰ শতিকাৰ এটা ঘৰত তেওঁ প্ৰথম স্টুডিঅটো পাতিছিল।

অভাৱনীয়ভাৱে পেৰিছে তেওঁক বিমুখ কৰিলে। ঝোলাও নিতাল মাৰিলে। নিৰাশাত তেওঁ জৰ্জৰ হৈ পৰিল। কাৰোপৰা সমাদৰ-সহানুভূতি নাপাই আত্মপ্ৰত্যয় বিচাৰি চেজান একলৈ ঘূৰিল আৰু পুৰ্ণোদ্যমে ছবি আঁকিবলৈ ধৰিলে। একতো তেওঁ বেছি দিন থাকিব নোৱাৰিলে। আৰু আকৌ ১৮৬২ চনত পেৰিছলৈ ঘূৰিল। তেতিয়াৰেপৰা ১৮৯৯ চনত একেবাৰে একলৈ ঘূৰি যোৱালৈকে, এই ত্ৰিশটা বছৰত—মন গ'লেই এই পেৰিছ, মন গ'লেই এই একা,—এইদৰে বাসস্থান সলাই অসম্ভৱ আত্মসংযম

আৰু প্ৰত্যয়ৰে ছবিৰ পিছত ছবি আঁকি গ'ল, যিবোৰৰ আজি অধিকাংশই মানৱজাতিৰ অমূল্য সম্পদ।

ইম্প্ৰেছনিষ্ট বা মনচ্ছায়াবাদী আন্দোলনৰ তেতিয়া উষাকাল। সূৰ্য-বন্দনাত থৌকি-বাথৌ পেৰিছৰ শিল্প-জগত। পেৰিছলৈ আহিয়েই প্ৰথমে গীওমীন, পিছত কামীল পিছাৰো, ক্লোড মনে প্ৰভৃতি ইম্প্ৰেছনিষ্ট শিল্পীসকলৰ লগত তেওঁৰ পৰিচয় হয়। গীওমীনেই তেওঁক পিছাৰোৰ লগত চিনাকি কৰি দিয়ে। জীৱনৰ শেষলৈকে পিছাৰো আৰু মনেৰ প্ৰতি তেওঁৰ শ্ৰদ্ধা অটুট আছিল, —যদিও অকাৰণতে মনেৰ লগত তেওঁ এবাৰ কাজিয়াও কৰিছিল। বাৰোক[৩] ৰীতিত অঁকা চেজানৰ চিত্ৰসমূহে এই শিল্পীকুলৰ মাজত তিলমানো আদৰ পোৱা নাছিল। পেৰিছ ছালোঁয়েও[৪] তেওঁৰ ছবি নাকচ কৰিছিল। চেজানে এই সময়ছোৱাত এক প্ৰতিকূল পৰিবেশৰ মাজত অকলশৰীয়াকৈ জীৱন যাপন কৰিব লগা হৈছিল।

সাত বছৰমানৰ আগতেই পিছাৰোৰ লগত চেজানৰ পৰিচয় হৈছিল যদিও ১৮৭০ মানতহে তেওঁৰ লগত বন্ধুত্ব হয়। পিছাৰো আৰু গীওমীনৰ লগত অভেৰ ছুৰওৱাটত থাকোতেই চেজানৰ চিত্ৰ চিন্তা আৰু চিত্ৰৰীতিৰ লক্ষ্যণীয় পৰিবৰ্ত্তন ঘটে। পিছাৰোৰ সান্নিধ্যলৈ আহিহে চেজানে প্ৰথম উপলব্ধি কৰে মাত্ৰাধিক ৰোমাণ্টিকতাৰ সাৰশূন্যতা, পৰ্যবেক্ষণ আৰু বৰ্ণজ্ঞানৰ গুৰুত্ব। তেতিয়াৰপৰাহে চেজানে কৌতূহলী আৰু বিশ্লেষণাত্মক দৃষ্টিৰে প্ৰকৃতিক চাবলৈ আৰম্ভ কৰে। 'তেজী আৰু শৃঙ্খলাহীন পদ্ধতি' ত্যাগ কৰি 'প্যালেট' কৰিলে পাতল আৰু ষ্ট্ৰোকলৈ (আঁচোৰ বা টান) আনিলে পৰিমিতি। ১৮৭১-ৰ পৰা ১৮৭৭ লৈ তেওঁ পিছাৰোৰ নিৰ্দেশত ছবি আঁকিছিল। কিন্তু ফৰ্মৰ সংগঠনৰ ক্ষেত্ৰত তেতিয়াই তেওঁ পিছাৰোতকৈ অধিকতৰ প্ৰতিভা আৰু শক্তিৰ পৰিচয় দিছিল বুলি কেইবাগৰাকীও সমালোচকৰ লগতে ইম্প্ৰেছনিজমৰ বিখ্যাত ইতিহাস প্ৰণেতা জন ৰিৱাল্ডেও[৪] মত

প্ৰকাশ কৰিছে। অৱশ্যে পিছাৱোৱে নিজেও গীওমীনলৈ লিখা এখন চিঠিত চেজানৰ এখন ছবিৰ অসাধাৰণ শক্তি আৰু বলিষ্ঠতাৰ কথা কৈছে। মনেক তেওঁ যদিও ভাল পোৱা নাছিল, চকু আৰু মনক সমৃদ্ধ কৰাত মনেইহে তেওঁক সহায় কৰিছিল।

ইম্প্ৰেছনিষ্ট শিল্পদৰ্শনৰ প্ৰতি প্ৰথমৰপৰাই চেজানৰ আস্থা নাছিল। ক্লোড মনে, এডগাৰ ডেগা আৰু ৰেনোৱাৰ লগত তেওঁৰ পৰিচয় হৈছিল যদিও ডেলাক্ৰোয়া আৰু গুস্তাভ কোৰ্বেৰ প্ৰতিহে তেওঁৰ আকৰ্ষণ আছিল অধিক। তেওঁ কৈছিল,—We are all in Delacroix। ফ্ৰাইৰ ভাষাত ডেলাক্ৰোয়া আছিল তেওঁৰ ঈশ্বৰ। চেজানৰ ষ্টুডিঅত থকা উল্লেখযোগ্য ছবিখন আছিল ডেলাক্ৰোয়াৰ এখন ছবিৰ কপি। তীব্ৰ ৰঙৰ প্ৰয়োগ কৌশল, ধ্ৰুপদী ফৰ্ম ভঙাৰ পদ্ধতি তেওঁ ডেলাক্ৰোয়াৰপৰা আহৰণ কৰিছিল। বাস্তৱবাদী কোৰ্বেই চেজানৰ ৰোমাণ্টিকতাৰ আধিক্য ভালেখিনি কমাইছিল। চেজানৰ ওপৰত ডেলাক্ৰোয়াতকৈ কোৰ্বেৰ প্ৰভাৱ আছিল অধিক ফলপ্ৰসূ আৰু সুদূৰপ্ৰসাৰী। চেজানৰ শিল্পী-জীৱনৰ আগডোখৰত কোৰ্বেৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। ...The art of painting can only consist of the representation of object visible and tangible to the painter—কোৰ্বেই কোৱা এই কথাষাৰৰ লগত চেজানৰ চিন্তাৰ সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া।

ৰেনোৱাৰ দ্বাৰা বিশেষভাৱে উৎসাহিত হৈয়েই প্ৰথমখন ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীত (১৮৭৪) তেওঁ অংশ গ্ৰহণ কৰে। এই প্ৰদৰ্শনীত অংশ গ্ৰহণ কৰা বহুতৰে স্বভাৱ, মনোভঙ্গী আৰু ৰীতিৰ মাজত কোনো সাদৃশ্য নাছিল। তেওঁলোক আটায়েই বিদ্ৰোহী। একাডেমিৰ ৰীতিৰ বিৰুদ্ধে তেওঁলোকৰ এই বিদ্ৰোহ, এইটোৱেই আছিল তেওঁলোকৰ মাজত একমাত্ৰ যোগসূত্ৰ। প্ৰদৰ্শনীখন অনুষ্ঠিত হৈ যোৱাৰ পিছতহে মনেৰ 'ইম্প্ৰেছন-ছানৰাইজ' ছবিখনৰ

নামেৰেই লিৰয় নামৰ এজন সাংবাদিকে ব্যঙ্গ কৰি প্ৰদৰ্শনীখনত অংশগ্ৰহণ কৰা শিল্পীসকলক 'ইম্প্ৰেছনিষ্ট' বুলি অভিহিত কৰে। প্ৰথমখন ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীত চেজানৰ দুখন ছবি আছিল। দ্বিতীয়খনত (১৮৭৭) তেওঁৰ পানী আৰু তেল ৰঙেৰে অঁকা ষোলখন ছবি প্ৰদৰ্শিত হৈছিল।

দুয়োখন প্ৰদৰ্শনীতে প্ৰদৰ্শিত হোৱা তেওঁৰ চিত্ৰবোৰ— দুয়োবাৰেই পেৰিছৰ শিল্পী-সমাজ, শিল্প-ৰসিক আৰু কলা-সমালোচকসকলৰ দ্বাৰা নিৰ্মমভাৱে নিন্দিত হয়। একমাত্ৰ ব্যতিক্ৰম আছিল জি. ৰাইভাইৰি নামৰ এজন সমসাময়িক সমালোচক। দ্বিতীয়খন ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীৰ সমালোচনা কৰি এই সমালোচকজনে চেজানৰ সম্পৰ্কে এনেকৈ মন্তব্য কৰিছিল : Mr. Cezanne is the artist most attacked by both the press and the public for last fifteen years. There is something of the finest period in Greece in his work, his canvases have the heroic serenity of antique painting and pottery, and the ignorant visitors who laughed when they find themselves in front of the Bathers, for instance, seems to like barbarians criticizing Parthenon. (লায়নে'ল ভেণ্টুৰিৰ উদ্ধৃতি)

প্ৰথম ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীত প্ৰদৰ্শিত চেজানৰ 'মডাৰ্ন অলিম্পিয়া' নামৰ ছবিখনে দৰ্শকৰ মাজত বিশেষ এক চাঞ্চল্য সৃষ্টি কৰে। মেঘৰ মাজত ঈষৎ ৰক্তাভবৰ্ণা স্থূলদেহী কোনো এক নাৰীক এগৰাকী অপদেৱীয়ে (?) বিবসনা কৰিছে আৰু তপা মূৰৰ মানুহ এজনে কাষতে লাখুটিডাল থৈ সেই দৃশ্য চাই আছে। আৰু চাই থকা এই মানুহজন পাছফালৰপৰা দেখিবলৈ ঠিক চেজানৰ নিচিনা। চিত্ৰখন যেন এখন উত্তাল কামোন্মত্ত, উশৃংখল

এক কল্পলোক। 'শবাসৰুদ্ধকাৰী' এই ছবিখন দেখিলেই অনুমান কৰিব পাৰি কি অস্বাভাবিকভাৱে উত্তেজিত মানসিক অৱস্থাত চেজানে ছবিখন আঁকিছিল। প্যালেট নাইফে ক্ৰমে ক্ৰমে স্তৰীভূত কৰা বৰ্ণৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে তেওঁৰ মনৰ গোপন মৰ্ম যন্ত্ৰণা আৰু জ্বালা। এগৰাকী সমালোচকে এই ছবিখনক এক 'অসাধাৰণ উদ্ভট কামজ কল্পনা' বুলিও অভিহিত কৰিছে।

মনৰ গোপন অবদমিত বিক্ষোভ আৰু কামনা-বাসনাৰ অভিব্যক্তিস্বৰূপ আছিল তেওঁৰ আগতীয়া ছবিবোৰ। তেনে এক অভিব্যক্তিৰ কাৰণেই তেওঁ চিত্ৰবস্তুৰ নাটকীয় গুণৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। বৰ্ণৰ গভীৰতা, ভলিউমৰ আভাস আনিবলৈ প্যালেট নাইফ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ষ্ট্ৰোক আছিল মোটা, স্পৰ্শধৰ্মিতাৰ তীব্ৰতা বঢ়াবলৈ যত্ন কৰা হৈছিল। ক'লা, বগা, মাটিয়া, ৰঙা আৰু হালধীয়াই আছিল এই ছবিবোৰৰ প্ৰধান ৰং, কিন্তু সিবোৰ আছিল নিৰস। উদ্ভট সেই কল্পলোকৰ প্ৰতিটো আকাৰেই অস্বাভাবিক, ভয়াবহভাৱে বিকৃত, প্ৰতিটো ফৰ্মেই আলোড়িত। 'আলোড়িত ফৰ্ম আৰু গীতিময় ভাব-নিৰ্জৰেই' এই চিত্ৰৰাজিৰ সম্পদ বুলি ফ্ৰাঙ্ক এলগাৰে প্ৰসঙ্গত মত প্ৰকাশ কৰিছে। কোনো কোনো সমালোচকে আনহাতে চেজানৰ আগ বয়সৰ এই চিত্ৰসমূহত পৰৱৰ্তী কালৰ এক্সপ্ৰেছ-নিজমৰ পূৰ্বাভাস দেখা পাইছে।

ইম্প্ৰেছনিষ্ট শিল্পদৰ্শনৰ প্ৰতি চেজানৰ মনোভাবৰ কথা আগতে কৈ অহা হৈছে। ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীত তেওঁ অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল যদিও তেওঁক ইম্প্ৰেছনিষ্ট বুলি কব নোৱাৰি। মনেৰ সম্পৰ্কে কৰা এটা উক্তিত চেজানৰ ইম্প্ৰেছনিষ্ট শিল্পাদৰ্শ বিৰোধী মনোভাব ভালকৈ প্ৰকাশ পাইছে। তেওঁ কৈছিল: Monet is an eye. But what an eye! ক্লাইব বেল প্ৰমুখ্যে বহু সমালোচকৰ মতে চেজানে বিজ্ঞানসম্মতভাৱে এখনো

ইম্প্রেছনিষ্ট চিত্র অঁকা নাছিল, কিন্তু বর্ণ নির্ম্মাণৰ সকলো কৌশল যে তেওঁ ইম্প্রেছনিষ্টসকলৰ পৰাই শিকিছিল তাত কোনো সন্দেহ নাই।

* *

উনবিংশ শতাব্দীৰ সপ্তম দশকত ফ্রান্সত সংঘটিত হোৱা ইম্প্রেছনিষ্ট আন্দোলন এটা ঐতিহাসিক ঘটনা। এই আন্দোলনৰ প্রভাৱ কেৱল চিত্রকলাতেই নহয় ভাস্কর্য, সাহিত্যলৈকো সংক্রমিত হৈছিল। ইম্প্রেছনিষ্ট আন্দোলনেই প্রথম আধুনিক শিল্প-আন্দোলন। দৃশ্যগত সংবেদনক, আন কথাত সূৰ্য্যৰ পোহৰত শোভমান উদ্ভাসিত কোনো এটা দৃশ্য বা বস্তুৰ উপৰিভাগক মহিমান্বিত পোহৰত চিত্রিত কৰাই আছিল ইম্প্রেছনিষ্টসকলৰ প্রধান অন্বিষ্ট। পোহৰ—কেৱল সূৰ্য্যৰ পোহৰে প্লাৱিত কৰি থোৱা দৃশ্যমান প্রকৃতিলৈ চোৱা আৰু চকুৰ পলকতে যি যেনেকৈ চকুত ধৰা দিছে—তেনেকৈয়ে চিত্রপটত ধৰিব ৰখা: দৃশ্য নহয়, বস্তু নহয়; দৃশ্য বা বস্তুৰ ওপৰত বিচ্ছুৰিত দ্রুত ধাৱমান এক লহমাৰ আলোকচ্ছটা।

ইম্প্রেছনিষ্টসকলৰ সেই ক্ষণিক চাক্ষুষ অনুভৱ আছিল সম্পূর্ণ মনোধর্মী। সেইদৰে তেওঁলোকৰ সংবেদনো। বিষয় নহয়, বর্ণ হ'ল তেওঁলোকৰ জপমন্ত্র। ৰৌদ্রকৰোজ্জ্বল হ'ল চিত্রপট। পোহৰত ওপজি চিত্রপটলৈ ৰং আহিল। দেহৰেখা নাই, মডেলিং নাই, আলোছায়া নাই, ছবি হ'ল ওচৰাউচৰিকৈ স্থাপন কৰা বর্ণৰ অসংখ্য সৰু সৰু সূক্ষ্ম ষ্ট্রোকৰ সমাবেশ মাথোন, দর্শকৰ চকুত মিশ্রিত হৈ সৃষ্টি কৰিব প্রকৃতিত থকা পোহৰৰ বায়বীয় গতি আৰু উজ্জ্বলতা। দৃশ্য বা এটা বস্তু নহয় কেৱল বর্ণৰ কাৰণেই তেওঁলোকে আঁকিছিল এটা দৃশ্য বা এটা বস্তু। পোহৰৰ স্পন্দন আৰু উজ্জ্বলতাৰ উপাসক আছিল এই ইম্প্রেছনিষ্টসকল। ক্লোড মনেই এবাৰ কৈছিল: The

man is nothing but an eye. মন নহয়, চকু আছিল তেওঁৰ সৰ্বস্ব।

ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলে বিশ্বাস কৰিছিল বৰ্ণৰ এটা স্বতন্ত্ৰ সত্তা আছে। আনকি ছায়াও বিচিত্ৰ বৰ্ণেৰে ৰঞ্জিত হৈ পৰিছিল তেওঁলোকৰ হাতত। ডেলাক্ৰোয়া, কোৰ্বে, টাৰ্ণাৰ কনষ্টেবলৰ আৰু ‘বাৰ্বিজ শিল্পীগোষ্ঠীৰ চিত্ৰচিন্তাত ইম্প্ৰেছনিজমৰ বীজ নিহিত আছিল।

পিছাৰো আৰু গীওমীনৰ লগত থকা সময়তে অঁকা চেজানৰ এখন বিখ্যাত ছবি হ'ল দা হাউছ অভ দা হাংগ মেন (১৮৭৩)। ছবিখনত থকা পোহৰৰ কঁপনিয়ে স্পেচ বা শূন্য ঠাইখিনিক আশ্চৰ্যভাৱে ঘনত্ব দান কৰিছে। ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলৰ সংস্পৰ্শলৈ অহাৰ আগতে বৰ্ণৰে ভলিউম আৰু গঠন সৃষ্টি কৰিব পৰা বিস্ময়কৰ কৌশল চেজানৰ সম্পূৰ্ণ অজ্ঞাত আছিল বুলি চেজানৰ বিশ্ববিখ্যাত জীৱনীকাৰ আৰু সমালোচক লায়'নেল ভেন্টুৰিয়ে লিখিছে।

নীও ক্লাছিচিজম বা নব্য-ধ্ৰুপদীবাদৰ আদৰ্শত অঙ্কিত দা ছি এট লেস্তাক (১৮৭৬) নামৰ ছবিখনে চেজানৰ শিল্পী-জীৱনৰ আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰ্যায়টোৰ সূচনা কৰে। স্থিৰ-চিত্ৰ[1] কিছুমানত, মাদাম চেজানৰ কেইখনমান প্ৰতিকৃতি আৰু বাথাৰছ চিত্ৰমালাত চিন্তালব্ধ দৃঢ়তা, সজ্জাবিন্যাসৰ ঐক্য আৰু বস্তুৰ অস্তিত্ব ক্ৰমাৎ স্পষ্টতৰ হৈ উঠে।

গীওমীনৰ যত্নতে ১৮৮২ চনত প্ৰথমবাৰ ছালোঁত (Salon) চেজানৰ ছবি প্ৰদৰ্শিত হয়। ইয়াৰ আগতে এই ছালোঁৱেই কেইবাবাৰো তেওঁৰ ছবি নাকচ কৰিছিল।

১৮৮৬ চনত চেজানৰ দেউতাক ঢুকায়। আৰু সেই বছৰতে ঝোলাৰ এখন উপন্যাসৰ এটা চৰিত্ৰত তেওঁৰ নিজৰে চিত্ৰণ দেখি বেয়াকৈ ক্ষুণ্ণ হয় আৰু ঝোলাৰ লগত থকা আশৈশৱ বন্ধুত্বৰ অন্ত

পৰে। আৰু তেতিয়াৰপৰাই তেওঁ এক্সত নিগাজীকৈ থাকিবলৈ লয়। ক্লোড মনেৰ লগত কাজিয়া হয় আৰু পেৰিছৰ শিল্পী-সমাজৰপৰা লাহে লাহে আঁতৰি যায়। ঠিক সেই সময়ৰ বাতৰি কাকত, একাডেমিক গোষ্ঠী আৰু কিছুসংখ্যক দৰ্শকৰ শত্ৰুতা সত্ত্বেও তেওঁৰ খ্যাতি ক্ৰমাৎ বাঢ়ি আহে, ছালোঁৰেও তেওঁৰ ছবি প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ লয়। ১৯০৪ চনত ছালোঁৰে চেজানৰ কাৰণে এটা সম্পূৰ্ণ কোঠাকে দিয়ে। আঠশ ফাঁ দি ক্লোড মনেই তেওঁৰ ভেলেইজ ষ্ট্ৰীট নামৰ ছবিখন কিনি লয়।

চেজানৰ শিল্পী-জীৱনৰ আটাইতকৈ সৃজনশীল সময় আছিল মাত্ৰ দহ বছৰ (১৮৮৫-১৮৯৫) আৰু বিশ্ব-বিশ্ৰুত অমৰ চিত্ৰ-সমূহৰ অধিকাংশই এই সময়ছোৱাৰ ফচল। সিবোৰৰ ভিতৰত— দা ছি এট লেস্তাক (১৮৮৩-১৮৮৫), ছেল্‌ফ পোৰ্টেট (১৮৮০), ট্ৰিজ এণ্ড হাউছেজ (১৮৮৫-১৮৮৭), ম ছাঁত ভিকটোৱাৰ (১৮৮৫-১৮৮৭), হাৰ্বালিকুইন (১৮৮৮-১৮৯০), এক্স, বকি ল্যাণ্ডস্কেপ (১৮৮৬-১৮৮৮), বাথাৰছ (১৮৯০), ষ্টিল-লাইফ (১৮৯০-১৮৯৮) আৰু পোৰ্টেট অভ্‌ গুস্তাভ জিওফ্ৰি বিশেষভাৱে খ্যাত।

দা ছি এট লেস্তাক চিত্ৰখন অলপ মনোযোগেৰে চালেই দেখা যায় ছবিখনৰ প্ৰতিটো বস্তুৰ অবয়ব আছে, আনকি পানীৰো। ছবিখনৰ ক'তো পূৰ্বৰ চেজানৰ সেই টোন (বৰ্ণৰ পৰ্দা) বিভাজন আৰু সৰু সৰু ষ্ট্ৰোকৰ ব্যৱহাৰ দেখা নাযায়। আত্ম প্ৰতিকৃতি-সমূহৰ ভিতৰত '৮০ৰ প্ৰতিকৃতিখনেই আটাইতকৈ বিখ্যাত আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। 'ফৰ্মৰ প্ৰস্তৰ সদৃশ কাঠিন্য' এই প্ৰতিকৃতিখনৰ এটা বিশেষ বৈশিষ্ট্য। ট্ৰি এণ্ড হাউছেজত এক ছন্দোময় ৰূপভঙ্গীত (pattern) আন্দোলিত পত্ৰহীন বৃক্ষবীথি। ঘৰবপৰা নিতৌ পুৱা-গধূলি দেখি থকা ম ছাঁত ভিকটোৱাৰ চেজানৰ এটা প্ৰিয় থীম। তেল আৰু পানী ৰঙৰ মাধ্যমত প্ৰায়

সুদীৰ্ঘ কুৰি বছৰ ধৰি তেওঁ ম ছাঁত ভিকটোৱাৰৰ বহু ছাঁব আঁকি থৈ গৈছে। প্ৰতিখন ছবিয়েই আশ্চৰ্য সুন্দৰ,—অনুপম, বিখ্যাত। ম ছাঁত ভিকটোৱাৰৰ এই ছবিবোৰে বিশ্ববিখ্যাত জাপানী চিত্ৰকৰ হকুছেইৰ মাউণ্ট ফুজিৰ চিত্ৰবোৰলৈ মনত পেলায়। অৱশ্যে দুয়োজনেই অসবৰ্ণ চৰিত্ৰৰ চিত্ৰকৰ।

লায়'নেল ভেণ্টুৰিয়ে ম ছাঁত ভিকটোৱাৰৰ (১৮৮৫-১৮৮৭) এটি মনোজ্ঞ বিশ্লেষণ দাঙি ধৰিছে। এটা গোটোং উপত্যকা। উপত্যকাটোৰ গোটোং আকৃতিৰ লগত মিলাই পাহাৰটো আগলৈ (সমুখৰ ফাললৈ) অনা হৈছে। সংগঠিত ফৰ্ম বিক্ষিপ্ত কৰা হৈছে। ফলত স্পেচ বা শূন্যৰ গভীৰতা অভাবিতভাৱে উপৰিভাগলৈ উঠি আহিছে। ছবিখন ঘেৰি থোৱা গছ দোজোপাই—গছৰ ডালবোৰে, তেনে এটা ভাব নিবিড় কৰি তুলিছে।

কাঠিন্য, সমতা আৰু স্থিৰতাৰ ফালৰপৰা তেওঁৰ প্ৰতিখন ষ্টীল-লাইফেই অনন্য সৃষ্টি। মাদাম চেজানৰ দুয়োখন প্ৰতিকৃতিয়েই অবিস্মৰণীয়। বিয়াৰ পিছত অঁকা ছবিখন (১৮৯০) অধিক চিত্তাকৰ্ষক। মাদাম চেজানৰ এই প্ৰতিকৃতিখন চাই মাজে মাজে ভাবোঁ,—মাদামৰ হাত দুখন আৰু মুৰটোৰ কাৰণেই তেওঁ এই প্ৰতিকৃতিখন আঁকিছিল নেকি।

চেজানে কাফেৰ টেবুলত বহি তাচ খেলাত মগ্ন মানুহৰ ভালেকেইখন ছবি আঁকিছিল, তাৰে পাঁচখন ৰাখি বাকীবোৰ নষ্ট কৰি পেলাইছিল। বৰ্ণৰ অজস্ৰ স্তৰবিন্যাসেৰে তাচ খেলি থকা মানুহ দুজনৰ ভলিউম সৃষ্টি কৰা হৈছে। বৰ্ণৰ গভীৰতাৰে ফৰ্মলৈ সংহতি আৰু কাঠিন্য অনাৰ বিস্ময়কৰ উদাহৰণ এই ছবিখন। চেজানে কৈছিল: **Painting does not consist in copying the given object mechanically, it is a question of harmonizing a number of relationship.** ৰগাৰ ফ্ৰায়ে

দা পোর্ট্রেট অভ গুস্তাভ জিওফ্রিক আধুনিক কালৰ এখন অসামান্য প্ৰতিকৃতি চিত্ৰ বুলি কৈছে।

নিসৰ্গ চিত্ৰবোৰেই চেজানৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ কীৰ্তি, জনপ্ৰিয় আৰু জনাজাতো। তেওঁৰ আন বহু চিত্ৰৰ দৰে নিসৰ্গ চিত্ৰসমূহো— ফৰ্মৰ মাজেদি শিল্পীয়ে উপলব্ধি কৰা,—ক্লাইব বেলৰ ভাষাত,— 'দৃশ্যগ্ৰাহ্য তুল্য বস্তুহে'।[৮] চেজানৰ চিত্ৰত ক্ষণিকৰ, দ্ৰুত ধাৱমান মুহূৰ্তৰ যে স্থান নাই—তেওঁৰ নিসৰ্গ চিত্ৰসমূহেই তাৰ উজ্জ্বলতম নিদৰ্শন। এৰিক নিউটনে কোৱাৰ দৰে,—কোনে মনত পেলায় চেজানৰ নিসৰ্গদৃশ্যৰ বতৰ, মেঘৰ খেল আৰু গছপাতৰ তিৰ্বিৰণি। ঘনকৈ বোৱা ৰঙীন কাপোৰৰ দৰে তেওঁৰ প্ৰতিখন নিসৰ্গ চিত্ৰই ঘনবিন্যস্ত আৰু কাব্যিক বৰ্ণসুষমাৰে সমুজ্জ্বল। চেজানৰ নিসৰ্গ চিত্ৰৰ নগ্ন ফিগাৰবোৰে টিটিয়ান আৰু জৰ্জেনলৈ মনত পেলায়।

চেজানৰ কাৰণে জগতখন আছিল বস্তুভিত্তিক। প্ৰকৃতিৰ যি ৰূপ আমি বাহিৰৰপৰা দেখিছোঁ সি প্ৰকৃতিৰ ছলনাময়ী বহিৰাভৰণ মাথোন। প্ৰকৃতিৰ এই বহিৰাভৰণৰ অন্তঃস্থলত সংগোপনে বৈ আছে এক সনাতন, বিমূৰ্ত জগত, এক জ্যামিতিক অস্তিত্ব। সেই জগতখন, সেই অস্তিত্ব বায়বীয় নহয়,—সি কঠিন, ঘন আকাৰবিশিষ্ট। প্ৰকৃতিৰ সকলো ফৰ্মৰ আদি আকাৰ হ'ল,— কোন (cone), চিলিণ্ডাৰ (cylinder) আৰু স্ফেয়াৰ (sphere)। প্ৰকৃতিৰ বা দৃশ্যমান প্ৰতিটো বস্তুৰে অভ্যন্তৰত অন্তৰ্হিত হৈ থকা গঠনধৰ্মী স্থাপত্যধৰ্মী অস্তিত্বক কোন (শঙ্কু), চিলিণ্ডাৰ (স্তম্ভক), স্ফেয়াৰৰ (গোলক) আকাৰত বৰ্ণ আৰু ফৰ্মেৰে চিত্ৰপটত মূৰ্ত কৰাই শিল্পীৰ লক্ষ্য। ১৯০৪ চনত এমিল বেৰ্নাডলৈ লিখা এখন চিঠিত চেজানে তেওঁৰ চিত্ৰদৰ্শনৰ দুটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা উল্লেখ কৰিছিল···**Treat nature by the cylinder, the sphere and the cone.**

…nature for us is more depth than surface—এই প্ৰসঙ্গতে চেজানে কোৱা আন এষাৰ কথাও স্মৰণীয় ;

…to make impressionism something solid and durable as the paintings of the museums.

Paintings of the museums কথাষাৰেৰে তেওঁ মিকেলেঞ্জেলো আৰু ৰাফায়েলক ইংগিত কৰিছিল।

চেজানে 'প্ৰকৃতিৰ পৰা পুছ্যঁক' আঁকিবলৈ বিচাৰিছিল। ফৰাচী শিল্পী নিকোলাছ পুছ্যঁৰ (১৫৯৪-১৬৬৫) শৃংখলাবোধ, ফৰ্ম আৰু তেওঁৰ শেহতীয়া ছবিবোৰৰ কঠিন জ্যামিতিৰ প্ৰতি চেজান বিশেষভাৱে আকৰ্ষিত হৈছিল। উল্লেখযোগ্য যে পুছ্যঁৰ মৃত্যুৰ তিনিশ বছৰৰ পিছত পিকাছোৰ নিচিনা এজন চিত্ৰকৰে তেওঁৰ এখন ছবিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি 'ব্যাকাহানালিয়া' নামেৰে এখন ছবি আঁকি পুছ্যঁৰ গৌৰৱ কৰিছিল।

চেজানে বাৰে বাৰে কৈছিল, প্ৰকৃতিক অধ্যয়ন কৰা। ডেলাক্লোয়ায়ো কৈছিল প্ৰকৃতি মোৰ বাবে এখন অভিধান। সঁচাকৈয়ে বৰ্ণ আৰু ফৰ্মৰ অফুৰন্ত অনাদি অনন্ত উৎস এই প্ৰকৃতি। তেওঁ প্ৰকৃতিক কেৱল পৰ্যবেক্ষণ কৰাই নহয়, প্ৰকৃতিৰ অন্তঃস্থললৈ সোমাই প্ৰকৃতিৰ অন্তৰ্লীন গঠন পদ্ধতি পুংখানুপুংখভাৱে বিশ্লেষণ কৰি কি আশ্চৰ্য চিত্ৰভাষা আৰু চিত্ৰ-ঐতিহ্যৰ সৃষ্টি কৰি গ'ল! ফৰ্ম আৰু ৰেখাৰ তেওঁ অভিনব এক ব্যাখ্যা দিলে।

চেজানৰ যি কোনো এখন নিসৰ্গ চিত্ৰ চাওক, ফৰ্মৰ কি অসাধাৰণ ঘনত্ব। মিস্ত্ৰী এজনে এচপৰা ইটাৰ ওপৰত ইচপৰা ইটা জাপি যেনেকৈ ঘৰ এটা গাঁথি নিয়ে ঠিক তেনেকৈয়ে তেৰোঁ বৰ্ণক স্তৰে স্তৰে প্ৰয়োগ কৰি ছবি এখনৰ প্ৰতিটো বস্তু অৰ্থাৎ ছবি এখন গঢ়ি তোলে। কোন নহ'লে চিলিণ্ডাৰ, নহ'লে স্ফেয়াৰৰ আকৃতিৰে -সিবোৰ তেওঁৰ চিত্ৰপটত, প্ৰকৃতিত থকা সমৰূপ সঙ্গতি লৈ মূৰ্ত

হৈ উঠে। সেইবুলি ভেন্ট্‌বিয়ে কোৱাৰ দৰে তেওঁৰ ছবিত কোনেও স্কেয়াৰ, চিলিণ্ডাৰ, কোন বিচাৰি নাপায়, সিবোৰ শিল্পীৰ 'আদৰ্শ, আকাঙ্ক্ষাহে'। তেওঁ অঁকা প্ৰতিটো বস্তুকে তেওঁ যেন হাতত তুলি লব পাৰিছিল।

ফৰ্ম বৰ্ণ আৰু গঠনক এনে অভিনৱভাৱে প্ৰয়োগ কৰি চেজানে চিত্ৰপটলৈ আনিলে 'স্থায়িত্ব আৰু বিশ্বজনীনতা'।

জীৱনৰ মাজভাগত অঁকা চেজানৰ প্ৰতিখন ছবিয়েই যেন কঠিন জ্যামিতি। কলাৰ লক্ষ্য হ'ল,—গঠনৰ বিশ্লেষণ, যিটোক ইংৰাজ কলা-সমালোচকে এৰিক নিউটনে আধুনিক কলাৰ এটা প্ৰধান বৈশিষ্ট্য বুলি কৈছে।

প্ৰতিটো ৰঙৰ, প্ৰতিটো ৰঙৰ পৰ্দাৰ তেওঁ তন্নতন্ন বিশ্লেষণ কৰিছিল। অক্লান্ত পৰিশ্ৰম আৰু সাধনাৰে গঠনধৰ্মী ৰূপৰ মাজেৰে তেওঁ চিত্ৰপটত প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে প্ৰতিটো দৃশ্যৰ বা ৰঙৰ অন্তৰ্নিহিত ফৰ্ম। বৰ্ণৰেই কেৱল দ্বিমাত্ৰিক ছবিলৈ আনিলে ত্ৰিমাত্ৰিকতা। দ্বিমাত্ৰিকতাৰ মাজত সীমাবন্ধ হৈ থকা বৰ্ণই পালে ত্ৰিমাত্ৰিকতাৰ গৌৰৱ। পোহৰ আৰু ছায়াৰ স্থান ললে বৰ্ণই। ফৰ্মৰ মডেলিঙৰ কাম কৰিলে বৰ্ণই আৰু বৰ্ণৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কটিয়েই হ'ল আলোছায়া। 'লেস্তাক সমুদ্ৰ' নামৰ ছবিখন অভূতপূৰ্ব তল (Plane) বিন্যাস, শিল্পীৰ দৃষ্টিকোণ আৰু দিগন্তৰেখালৈ মন কৰিলেই কথাটো স্পষ্ট হৈ পৰে। ছায়াৰো আকাৰ আছে আৰু সেই আকাৰক ৰূপ দিব পাৰি। তেওঁ কৈছিল: যেতিয়াই ৰং উজ্জ্বলতম হৈ উঠে তেতিয়াই ফৰ্মে পায় পূৰ্ণতা। তেওঁ দেখুৱাই গ'ল বৰ্ণ আৰু ফৰ্ম দুটা পৃথক বস্তু নহয়। তুলি হৈ পৰিল 'চিত্ৰশিল্পীৰ হাতৰ আটাইতকৈ শক্তিশালী সঁজুলি, এই তুলিৰ মধ্যেৰেই নিগৰি আহিব চিত্ৰিত বস্তুৰ সকলো মাহাত্ম্য,—ফৰ্ম, গঠন, ঘনত্ব, ভলিউম, বৰ্ণ, বস্তুপিণ্ড অৰ্থাৎ কাঠিন্য আৰু স্থায়িত্ব।

শেষ বয়সত তেওঁ আকৌ যৌৱনৰ সেই ৰোমাণ্টিক উচ্ছলতাত মগ্ন হৈ পৰা দেখা যায়। বৰ্ণৰ সেই একে উন্মাদতা, একে ছন্দোময় হিল্লোল। একেবাৰে শেহৰ ফালে অঁকা চেজানৰ উল্লেখযোগ্য ছবি হ'ল—দা বাথাৰছ (১৯০০—১৯০৫), অল্ড উম্যান উইথ ৰোজাৰি (১৮৯৮—১৮৯৯), 'ম' ছাঁত ভিকটোৱাৰ ফ্ৰম লে লোভ (১৯০৬), উম্যান উইথ এ কফি পট (১৮৯০—১৯০৪), উম্যান উইথ এ বুক (১৯০০—১৯০৪)।

চেজানে জীৱনৰ বিভিন্ন সময়ত ভালেমান স্নানৰত মানুহৰ ছবি আঁকিছিল। শেহৰ ফালে অঁকা কেইবাখনো 'বাথাৰছ' অসম্পূৰ্ণ হৈয়ে ৰ'ল। নতুন ফৰ্ম আৰু সঙ্গীতৰ সন্ধানত তেওঁ এই ছবিবোৰ আঁকিছিল। ১৯০০ ৰ পৰা ১৯০৫ ৰ ভিতৰত সম্পূৰ্ণ কৰা বাথাৰছখনেই সৰ্ববৃহৎ। ছবিখনৰ নগ্ন মানুহবোৰ মানুহ নহয় যেন সপোন, নে সপোনৰ অবাধ উৎসৰণ, নে গানৰ শৰীৰ? জানো কোনটো!

হাৰ্বাট ৰীডে চেজানৰ চিত্ৰ-পদ্ধতিৰ দুটা মূল কথালৈ আঙুলিয়াইছে। বাস্তৱীকৰণ (Realization: means to bring into being) আৰু নিয়মিতকৰণ (modulation: adjustment a material, (in this case paint) to a certain pitch or intensity (in this of colour) এই নিয়মিতকৰণ (বৰ্ণ গভীৰতাৰ) সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত সুৰৰ এক পৰ্দাৰপৰা আন এক পৰ্দালৈ যোৱাৰ নিচিনা। এই পদ্ধতিত প্ৰথম কথা হ'ল মোটিফ বা বিষয়বস্তু এটা বাছি লোৱা। যি কোনো 'মোটিফ',—মানুহ, স্থিৰচিত্ৰ, দৃশ্য। বস্তু এটা বাছি লোৱা মাত্ৰেই শিল্পীৰ মানসত সেই দৃশ্য বা বস্তুৰ বাস্তৱীকৰণ ঘটিল। বাস্তৱীকৰণ ঘটাৰ পিছতেই কাম হ'ল সেই বাস্তৱীকৃত বস্তুক বৰ্ণৰ নিৰ্দিষ্ট গভীৰতাৰ লগত বিন্যস্ত কৰা।

ছবিলৈ কাঠিন্য আৰু স্থায়িত্ব অনা চেজানৰ এই অভাবিতপূৰ্ব প্ৰক্ৰিয়া কঠিন আৰু কষ্টসাধ্য। স্থাপত্যিক গঠন বিশিষ্ট নহ'লে কোনো বস্তু বা দৃশ্যকে তেওঁৰ পক্ষে ছবিৰ বিষয়বস্তু হিচাপে গ্ৰহণ কৰা সম্ভৱ নহৈছিল। ৰীডে কোৱাৰ দৰে তেওঁৰ মনোবৃত্তি আছিল মূলতঃ ধ্ৰুপদী। He was for structure at any cost, that is to say for style rooted in the nature of things and not in the individual subjective sensations·· ···

আমাৰ অনেকেই চেজানৰ আপেলবোৰ দেখিছে। আমি সকলোৱেই জানো, হাতত লৈও দেখিছোঁ—আপেল টান আৰু ঘূৰণীয়া বস্তু। চেজানে আৱিষ্কাৰ কৰিলে ইয়াৰ দেহৰেখা অবিচ্ছিন্ন নহয়, বৰ্ণৰ গাঢ়তাৰ তাৰতম্যতাত ভঙা-ছিঙা। আপেলটোৰ ওপৰত পৰি থকা আকস্মিক ছায়া আৰু পোহৰৰ প্ৰতিফলনৰ কাৰণেই আমি কথাটো লক্ষ্য কৰা নাই। একেটা ৰঙকে বিভিন্ন পৰ্দাত প্ৰয়োগ কৰি, আপেলৰ দৰেই ঘূৰণীয়া এটা টান বস্তু তেওঁ আমাক চিত্ৰপটত আঁকি দেখুৱালে।

আপেলটোৰ তল বা তাৰ উপৰিভাগৰ লোকেল কালাৰ* বা নিজস্ব বা প্ৰকৃত বৰ্ণ ৰঙা। কিন্তু গোটেই আপেলটোৰ বৰ্ণ সঙ্গতিপূৰ্ণভাৱে প্ৰকৃততে ৰঙা নহয়। তাৰ চতুঃপাৰ্শ্বৰ বস্তুৰ ওপৰত থকা পোহৰৰ প্ৰতিফলনে আপেলটোৰ ৰঙা ৰঙটোৰ সঙ্গতি ভঙ্গ কৰিছে। আপেলটোৰ তল কেইবাটাও খণ্ডত বিভক্ত কৰি— সূৰ্যমুখিৰা, নীলা, সেউজীয়া আৰু বেঙুনী ৰঙেৰে, ৰঙা ৰঙটো আপেলটোৰ প্ৰধান ৰং হিচাপে লৈ বৰ্ণৰ বিশিষ্ট স্তৰবিন্যাসেৰে আপেলটোৰ ফৰ্মক তেওঁ কৰিলে টান, অধিকতৰ তীব্ৰ কৰি তুলিলে তাৰ আবেগিক আবেদন আৰু আমাক দিলে এটা অভিনৱ, নিত্য আৰু এটা জীৱন্ত আপেল।

আপেল আঁকিবলৈ তেওঁ বৰ ভাল পাইছিল। তাৰ এটা কাৰণো আছে। ছবি এখন আঁকি শেষ কৰোঁতে তেওঁক বহুত সময় লাগিছিল। কোনো মডেলৰ কাৰণেই সিমানখিনি সময় লৰচৰ নকৰাকৈ, থিয় হৈ বা বহি থকা সম্ভৱপৰ নাছিল। এবাৰ তেওঁ এজন মডেলক কৈছিল: তুমি আপেল এটাৰ দৰে বহি থাকিব লাগিব; আপেলটোৱে লৰচৰ কৰেনে? ফিগাৰ আঁকিবলৈ টান পাইহে বোলে চেজানে স্থিৰ-চিত্ৰ,—আপেল, নেপকিন, বটল ইত্যাদি আঁকিছিল বুলি কোনো কোনোৱে ক'ব খোজে।

চেজান আজন্ম বৰ্ণশিল্পী আছিল। কিন্তু তেৰেঁই মৰিছিয়ে ব্লাড'ক[10] দুখ কৰি এবাৰ কৈছিল: প্ৰকৃতিক প্ৰাণময় কৰি ৰখা এই মহিমাময় বৰ্ণ-ঐশ্বৰ্যক মই নাপালোঁ।

বুঢ়া বয়সতো নিতৌ হেপোজেপোকৈ চিত্ৰপট কঢ়িয়াই তেওঁ মুকলিলৈ ওলাই গৈছিল। আঁকিছিল, নষ্ট কৰিছিল আৰু আকৌ আঁকিছিল। সেই একেটাই সমস্যা,—সংবেদনৰ বাস্তৱী-কৰণ। When a picture is not realised you toss it in the fire and start another. এই সংবেদনৰ তেওঁ অৰ্থ কৰিছিল,—ফৰ্মৰ উপলব্ধি, তেওঁৰ মানসত সেই ফৰ্মৰ প্ৰতিক্ৰিয়া, তেওঁৰ মনত সিহঁতে সৃষ্টি কৰা কাব্যানুভূতি, সিহঁতৰ আকাৰ, গঠন-সৌষ্ঠৱ, কাঠিন্য আৰু তেওঁৰ অভিজ্ঞতাৰ লগত সিহঁতৰ সম্পৰ্ক।

অনন্তক তেওঁ জানিছিল, বুজিছিল আৰু পাইছিল। অনন্তক তেৰেঁই চিত্ৰপটত নকৈ প্ৰতিষ্ঠা কৰি থৈ গ'ল।

··সেইবোৰ ধূসৰ মুহূৰ্ত
নিত্য নিখিল জীৱনৰ স্থিতিশীল
আকৃতিৰ আকৃতি

তেওঁ ভাবিছিল তেওঁ যেন অকালতে বুঢ়া হ'ল। বাৰ্দ্ধক্যৰ কাৰণে তেওঁ বাৰে বাৰে দুখ কৰিছিল। মৃত্যুৰ সময়ত তেওঁৰ

বয়স আছিল সাতষষ্টি। তেওঁ নিজেই এবাৰ কৈছিল,—এচপৰা সোণ হাতত পায়ো একো কৰিব নোৱৰা মানুহ মই। এই অন্তৰ্বেদনাই তেওঁক খুলি খুলি খাইছিল, অশান্ত আৰু বিষণ্ণ কৰি তুলিছিল। মুকলিত ছবি আঁকি থাকোঁতে,—মুকলিতেই তেওঁ সচৰাচৰ ছবি আঁকিছিল,—এদিন বৰষুণত তিতি ঠাণ্ডা লাগিল আৰু তাৰ কেইদিনমানৰ পিছতে তেওঁ ঢুকাল।

আধুনিক শিল্পৰ ইতিহাসত তেওঁ কৰা সবেই অভাৱনীয়, অভাবিতপূৰ্ব, বিস্ময়কৰ আৰু ক্ৰান্তিকাৰী। অনন্য এক চিত্ৰভাষাৰ স্ৰষ্টা তেওঁ। পাৰ্থিৱ, বৰ্ণময় দ্যুতিৰে জ্যোতিস্মান কৰি গ'ল তেওঁ আমাৰ মনুষ্যত্ব, আমাৰ আধ্যাত্মিক জীৱন। অৰ্থাভাৱ নাছিল তেওঁৰ, কিন্তু তেওঁ আছিল অকলশৰীয়া, আধুনিক শিল্পকলাৰ নিঃসঙ্গ মহান নায়ক।

প্ৰসঙ্গঃ

১. পিছত ইঞ্জিনীয়াৰ হৈছিল।

২. ইংৰাজ কলা-সমালোচক ৰজাৰ ফ্ৰাইৰ 'পল চেজানে'ই (১৯২৭) সম্ভৱতঃ চেজান সম্পৰ্কে প্ৰথম নিৰ্ভৰযোগ্য ৰচনা। ত্ৰিশৰ দশকৰ ইংলণ্ডৰ কলা-সমালোচনাত আধিপত্য বিস্তাৰ কৰা ৰজাৰ ফ্ৰাই আৰু ক্লাইব বেলৰ বুদ্ধি, নান্দনিক চিন্তা আৰু বিচাৰ-পদ্ধতিত ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলৰ, বিশেষকৈ চেজানৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। ৰজাৰ ফ্ৰাইৰ যত্নতেই ইংলণ্ডত প্ৰথম ইম্প্ৰেছনিষ্ট প্ৰদৰ্শনীখন অনুষ্ঠিত হয়।

৩. সোতৰ শতিকাৰ ইটালীয় শিল্পশৈলী বিশেষ। সাধাৰণ বিষয়বস্তু, সৰল, বাস্তৱ সংস্পৰ্শযুক্ত যথাদৃষ্টবাদ, গভীৰ আলোকসম্পাত ৰীতি, সজ্জা-বিন্যাসৰ স্বচ্ছতা, মৰ্মৰ চমৎকাৰিত্ব, অৰ্থৰ প্ৰত্যক্ষতা, অলংকৃত আৰু উচ্ছ্বসিত মায়াই বাৰোক শৈলীৰ বৈশিষ্ট্য বুলি কোৱা হৈছে। তিনটৰেত্তো মাগনাচকে প্ৰভৃতি শিল্পীৰ দ্বাৰা চেজান বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল। 'বাৰোক' শব্দৰ অৰ্থ উদ্ভট বা নিয়মবহিৰ্ভূত।

৪. মূল ক্ৰবাচী; অৰ্থ—আহল-বহল শিল্প-প্ৰদৰ্শনী কোঠা। সোতৰ শতিকাৰ ক্ৰবাচী ৰাজকীয় একাডেমিৰ শিল্পী-সকলৰ চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী এখন লুভৰ

Salon d' Apollonত অনুষ্ঠিত হৈছিল। পিছলৈ ফৰাচী দেশৰ শিল্প-জগতত এটি অপ্ৰতিদ্বন্দ্বী শক্তিশালী চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শন কৰা অনুষ্ঠানত পৰিণত হয় আৰু বহু নতুন শিল্পীৰ ভৱিষ্যত এই ছালোৰ বিচাৰকসকলৰ ৰুচি-অৰুচিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল হৈ পৰে। ফৰাচী দেশত সম্প্ৰতি বহুত ছালো আছে। এই ছালোবোৰে চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শন কৰাৰ লগতে শিল্পী-প্ৰতিভাৰ আৱিষ্কাৰ আৰু পৃষ্ঠপোষণাত এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা লৈছে।

৫. Pissarro's analytical perception flitting from one detail to another did not grasp the secret organization of things and landscapes, while on the contrary Cezann's perception unified everything.

৬. প্ৰাকৃতিত দৃশ্য আৰু খেতিয়কৰ ছবিৰ প্ৰধান বিষয়বস্তু হিচাপে গ্ৰহণ কৰা উনৈশ শতিকাৰ ফৰাচী শিল্পীগোষ্ঠী। বাৰ্বিজ গাঁৱৰ এই নিসৰ্গ চিত্ৰকৰসকলে সকলো ছবিয়েই বিষয়বস্তুক সমুখত লৈ আঁকিছিল।

৭. ইউৰোপীয় চিত্ৰকলাৰ, বিশেষকৈ ৰোমান পৰ্ববেপৰা ষোড়শ শতাব্দীলৈকে বিভিন্ন বিষয়ৰ চিত্ৰৰ পটভূমিত স্থিৰ-চিত্ৰ বা still-life দেখা যায়। কোনোৱে স্থিৰ-চিত্ৰক শিল্পীৰ চিত্ৰ আখ্যা দিছে। সজ্জাবিন্যাস, ফৰ্ম, বৰ্ণ, স্পৰ্শধৰ্মিতা আদি নানা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰাৰ মানসেৰেই,—নিজৰ কাৰণেই শিল্পীয়ে স্থিৰ-চিত্ৰ আঁকে।

পোন প্ৰথমে ফৰাচী চিত্ৰশিল্পী চাৰ্দাৰ হাতত স্থিৰচিত্ৰই এটা স্বতন্ত্ৰ শিল্পৰূপৰ মৰ্যাদা পায়। সোতৰ শতাব্দীৰপৰা ইউৰোপৰ বিভিন্ন চিত্ৰকৰে অঁকা স্থিৰচিত্ৰৰ নিৰ্জীৱ ফল, ফুল, ফুলদানি, মানুহৰ মূৰৰ খোলা, আয়না, বটল, কিতাপ, পখিলা, বুটি, মঙহৰ টুকুৰা আদি অসংখ্য বস্তুৰ প্ৰতীকী, ধৰ্মীয় আদি নানা তত্বৰ ব্যাখ্যা হৈছে। সাম্প্ৰতিক কালত বিশেষকৈ সজ্জাবিন্যাস, ফৰ্ম, বৰ্ণ, আৰু স্পৰ্শধৰ্মিতাৰ নান্দনিক সংযোগ ঘটোৱাটোৱেই স্থিৰ-চিত্ৰ অংকনৰ একমাত্ৰ লক্ষ্য হিচাপে পৰিগণিত হোৱা দেখা যায়।

অজন্তাৰ এক নং গুহাৰ (ষষ্ঠ সপ্তম শতিকা) অলংকৰণত থকা ফল, ফুল, আৰু পঞ্চদশ শতিকাৰ চৈনিক চিত্ৰকৰ শ্বেন চাওৰ কোনো চিত্ৰক (বিশেষকৈ ফুলদানিৰ চিত্ৰখন) বেঞ্জামিন ৰোলেণ্ডে স্থিৰ-চিত্ৰ পৰ্যায়ৰ বুলি ক'ৰ

থ্ৰজিছে যদিও, আমাৰ ধাৰণা, সিবোৰ আধুনিক শিল্পীৰ স্থিৰ-চিত্ৰৰ উপলব্ধি আৰু আদৰ্শৰপৰা সম্পূৰ্ণ বেলেগ বস্তু।

৮. নিসৰ্গদৃশ্যৰ ক্ষেত্ৰত চেজানৰ চিত্ৰচিন্তাৰ লগত চৈনিক চিত্ৰ সূত্ৰকাৰ চিহোৰ (৪৯০ খৃঃ) বা বিশেষকৈ ছুং নিসৰ্গ চিত্ৰকৰসকলৰ (৯৬০-১১২৭) মনোভঙ্গী আৰু ধ্যান-ধাৰণাৰ কিছু সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়। ছুং চিত্ৰকৰ কু'ও-চি আৰু মি-ফুৰ চিত্ৰৰ লগত চেজানৰ নিসৰ্গ চিত্ৰকেইখনমান ওচৰা-উচৰাকৈ থৈ চালেই কথাটো মনলৈ আহিব। চৈনিক নিসৰ্গচিত্ৰ এখনত পাহাৰ বা পৰ্বত এটা দেখাৰ লগে লগেই পাহাৰটোৰ ওজন, গঠন, স্থায়িত্ব, তাৰ স্থাপত্যিক অস্তিত্ব সম্পৰ্কে আমি সচেতন হৈ পৰোঁ। কিন্তু চেজান আৰু চৈনিক চিত্ৰকৰ-সকলৰ মাজত কিছুমান মৌলিক পাৰ্থক্যও আছে। এই পাৰ্থক্যবোৰ বিশেষকৈ দৃষ্টিভঙ্গীমূলক আৰু অঙ্কন পদ্ধতিজাত।

৯. আন কোনো বৰ্ণ বা পোহৰৰ প্ৰতিফলনৰপৰা মুক্ত কোনো বস্তুৰ প্ৰকৃত ৰং।

১০. বিখ্যাত ছবি বিক্ৰেতা আৰু চেজানৰ প্ৰথম জীৱনীকাৰ। বলাৰ্ডৰ প্ৰযত্নতেই চেজানৰ প্ৰথম প্ৰদৰ্শনীখন অনুষ্ঠিত হয়।

আধুনিকতাৰ বাৰ্তাবাহী জনদিয়েক অসমীয়া চিত্ৰকৰ

১

এই শতিকাৰ তৃতীয় দশকতে আধুনিক অসমীয়া চিত্ৰকলাৰ সূত্ৰপাত হয়। আধুনিক শব্দটো ইয়াত আমি এটা শিথিল অৰ্থতহে ব্যৱহাৰ কৰিছোঁ। আনহাতে, আধুনিকতাৰ এটা স্থিৰ, নিশ্চিত অভিধা দিয়াটোও টান।

গগনেন্দ্ৰনাথ, ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু অমৃতা ছেৰ-গিলৰ চিত্ৰতে আধুনিকতাৰ সূচনা হৈছিল যদিও পঞ্চাছৰ আগলৈকে ভাৰতীয় চিত্ৰকলাই সামগ্ৰিকভাৱে যথাৰ্থ আধুনিক চৰিত্ৰ এটা লোৱা নাছিল। চিত্ৰগত অভিব্যক্তি, চিত্ৰগত স্থাপত্য, গঠনৰ বিশ্লেষণ, অন্তৰতৰ আৱেগৰ প্ৰকাশ আদি আধুনিক শিল্পকলাৰ সাৰ্বজনীন বৈশিষ্ট্যসমূহ পঞ্চাছৰ দশকতহে ভাৰতীয় চিত্ৰকলাত সৃজনশীল ৰূপ আৰু অৰ্থত প্ৰকাশ লাভ কৰিছিল।

২

আমাৰ আলোচ্য তৃতীয়, চতুৰ্থ আৰু পঞ্চম দশকৰ আগভাগত আত্মপ্ৰকাশ কৰা অসমীয়া চিত্ৰকৰসকলৰ সম্বন্ধে তথ্যপাতি

সহজলভ্য নহয়। আমিও তেনেকৈ গা লাগি বিচাৰি চাব পৰা নাই। অধিকাংশ চিত্ৰকৰৰেই মূল চিত্ৰ পোৱা নাযায়। কিছু সংখ্যক চিত্ৰৰ ৰঙীন প্ৰতিলিপি পুৰণি 'আৱাহন'ত ওলাই-ছিল। ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয় আৰু বিশেষকৈ তেজপুৰৰ চিত্ৰকলা পৰিষদে কেইবাজনো চিত্ৰকৰৰ ভালেকেইখন চিত্ৰ সংগ্ৰহ কৰি সংৰক্ষণ কৰিছে। অসমৰ বিভিন্ন ঠাইৰ ব্যক্তিবিশেষৰ ঘৰতো দুই-চাৰিখন চিত্ৰ বিচাৰিলে ওলাব পাৰে বুলি ভাবিছোঁ। যোৱা কেইবছৰমানত ঘূৰি-পকি যিকেইখন মূল চিত্ৰ চাবলৈ পাইছিলোঁ, সেই আটাইখিনিৰে ৰঙীন বা বগা-ক'লা আলোকচিত্ৰও এতিয়া আমাৰ হাতত নাই। এইবোৰ কাৰণতেই আমাৰ এই আলোচনা সম্পূৰ্ণ বুলি ক'ব নোৱাৰি।

আমি যিসকল চিত্ৰকৰৰ মূল চিত্ৰ বা প্ৰতিলিপি দেখিছোঁ, তেওঁলোক হ'ল,—ৰত্নেশ্বৰ বৰুৱা, মুক্তানাথ বৰদলৈ, সুৰেণ বৰদলৈ, চিত্ৰসেন বৰুৱা, তাৰিণী (?), প্ৰতাপ বৰুৱা, জগৎ সিং কছাৰি, প্ৰজ্ঞা দাস, পিয়াৰী মোহন চৌধুৰী, জীৱেশ্বৰ বৰুৱা, হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, চিত্তৰঞ্জন বৰুৱা, প্ৰকাশ বৰুৱা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, যুগল দাস, শশীধৰ শইকীয়া, তৰুণ দুৱৰা, গজেন বৰুৱা, ৰবীন ভট্টাচাৰ্য, আশু দেৱ আৰু হেমন্ত মিশ্ৰ।

তৰুণ দুৱৰা, আশু দেৱ আৰু হেমন্ত মিশ্ৰই চল্লিছৰ দশকতে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল যদিও তেওঁলোকক আমি এই আলোচনাৰ মাজলৈ অনা নাই। প্ৰসংগক্ৰমেহে তেওঁলোকৰ কথা উল্লেখ কৰিছোঁ। যাঠিলৈকে দুৱৰা আৰু মৃত্যুৰ আগলৈকে (১৯৮৩) আশু দেৱ সক্ৰিয় হৈ আছিল। আৰু হেমন্ত মিশ্ৰই এতিয়াও আঁকি আছে।

৩

এই চিত্ৰকৰসকলৰ মুক্তানাথ বৰদলৈ, সুৰেণ বৰদলৈ, জগৎ সিং কছাৰী আৰু প্ৰতাপ বৰুৱাই স্থানীয় ঐতিহ্যসূত্ৰে একো

পোৱা নাছিল। প্ৰায় তিনিশ বছৰীয়া অসমীয়া অণুচিত্ৰৰ ঐশ্বৰ্যশালী ঐতিহ্যটো সম্প্ৰতি লণ্ডনৰ বৃটিছ লাইব্ৰেৰিত সংৰক্ষিত হৈ থকা দুৰ্গাৰাম বেথাই অঁকা ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত পুৰাণৰ পাছত (ৰচনা কাল ঃ ১৮৩৬) প্ৰায় নিঃশেষিত হৈছিল। কিন্তু *কাঠৰ ফলিত আৰু সিংহাসনৰ লেখনী পাটত ছবি অঁকা ৰীতি তেতিয়াও অব্যাহত আছিল আৰু এতিয়াও অসমৰ ঠাই বিশেষত প্ৰচলিত আছে।*

অসমীয়া অণুচিত্ৰবোৰ সত্ৰ, ৰজাঘৰ আৰু অভিজাতজনৰ ব্যক্তিগত সম্পত্তি আছিল। কাচিৎহে তিথি-পৰ্বই সাধাৰণ মানুহে দুবৈৰপৰা চাবলৈ পাইছিল। সত্ৰীয়া হ'লে ধৰ্ম আৰু ভক্তি, ৰজাঘৰীয়া আৰু ব্যক্তিবিশেষৰ হ'লে ক্ষমতা, আভিজাত্য আৰু বিলাসৰ বস্তু আছিল এই অণুচিত্ৰবোৰ।

দ্বিতীয়, তৃতীয় দশকত বাহিৰৰ লগত অসমীয়া সমাজৰ সংযোগ, আদান-প্ৰদান আছিল সামান্য। আধুনিক ভাৰতীয় সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ অন্যতম প্ৰাণকেন্দ্ৰ কলিকতাৰ লগত এমুঠিমান অসমীয়া মানুহেহে সততে যোগাযোগ ৰাখিব পাৰিছিল। তেওঁলোকৰ মাজতো সংস্কৃতি অনুৰাগী, সাংস্কৃতিক চেতনা থকা মানুহো সৰহ নাছিল।

তেতিয়া অসমীয়া সাহিত্যত 'ৰোমাণ্টিছিজমৰ সন্ধ্যাৰক্তৰাগ' সাংস্কৃতিক জীৱনত জড়তা আৰু অৱসাদ। অৱশ্যে গান্ধীৰ অসম ভ্ৰমণ, অসম প্ৰাদেশিক কংগ্ৰেছ প্ৰতিষ্ঠা, ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছৰ পাণ্ডু অধিবেশন আদি ঘটনাই অসমীয়া সমাজত এক অভূতপূৰ্ব সামাজিক, ৰাজনৈতিক উদ্দীপনা আৰু জাগৰণৰ সূচনা কৰিছিল।

সেই সময়ৰ অসমীয়া সমাজত সৰ্বেশ্বৰ কটকী আৰু জ্যোতি-প্ৰসাদৰ বাহিৰে শিল্পকলা অনুৰাগী কবি-সাহিত্যিক-পণ্ডিত লোক তেনেকৈ নাছিল। পুৰণি অসমীয়া চিত্ৰকলাৰ সম্বন্ধে কটকীয়েই প্ৰথমে অনুসন্ধান আৰম্ভ কৰিছিল। তেওঁ ১৯৩১

চনৰ 'আৱাহন'ৰ এটা সংখ্যাত চিত্ৰিত 'অনাদিপাতন'ৰ দুখন ৰঙীন চিত্ৰবে সৈতে সৰু প্ৰবন্ধ এটা প্ৰকাশ কৰিছিল।

১৯২৯ চনত 'আৱাহন' ওলায়। 'আৱাহনে' হয়তো বাংলা 'প্ৰবাসী' আৰু ইংৰাজী Modern Reviewৰ আদৰ্শতেই আন সমসাময়িক ভাৰতীয় চিত্ৰকৰসকলৰ ৰঙীন চিত্ৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ ধৰে। আধুনিক অসমীয়া মানুহৰ ৰুপৰুচি নিৰ্মাণত 'আৱাহনে' লোৱা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আজিও কোনো অসমীয়া আলোচনীয়ে ল'ব পৰা নাই।

আলোচ্য চিত্ৰকৰসকলৰ সৰহ ভাগেই আছিল স্ব শিক্ষিত। কলিকতা আৰ্ট স্কুলত ভৰ্ত্তি হোৱা সকলোৱেই পাঠ্যক্ৰম সমাপ্ত কৰি বা প্ৰমাণপত্ৰ লৈ ওলাই আহিব পৰা নাছিল প্ৰধানকৈ অৰ্থাভাবৰ কাৰণেই। তৃতীয় চতুৰ্থ দশকত কলিকতা আৰ্ট স্কুলত শিল্পশিক্ষা লোৱা প্ৰথম চাৰিজন অসমীয়া আছিল,— ডিব্ৰুগড়ৰ মুক্তানাথ বৰদলৈ, যোৰহাটৰ সুৰেণ বৰদলৈ, তেজপুৰৰ জগৎ সিং কছাৰী আৰু প্ৰতাপ বৰুৱা। প্ৰতাপ বৰুৱা লাহোৰলৈকো গৈছিল বুলি শুনিছোঁ।

সম্ভৱতঃ তেতিয়া কলিকতা আৰ্ট স্কুলৰ অধ্যক্ষ আছিল প্ৰখ্যাত ভাৰত শিল্পকলাবিদ পাৰ্চ্ছি ব্ৰাউন চাহাব। পাছত যোৱা-সকলে অতুল বসু আৰু মুকুল দে'ক পাইছিল। অবনীন্দ্ৰনাথ, নন্দলাল আৰু অতুল বসুৰ লগত সুৰেণ বৰদলৈৰ ব্যক্তিগত পৰিচয় আছিল।

দুই বৰদলৈ, জগৎ সিং কছাৰী আৰু প্ৰতাপ বৰুৱা কলিকতা আৰ্ট স্কুললৈ যোৱাৰ সময়ত বেংগল স্কুল আছিল প্ৰভাৱ আৰু খ্যাতিৰ তুংগত। মন কৰিবলগীয়া কথা, এওঁলোকৰ চিত্ৰ-চিন্তাত বা চিত্ৰত অবনীন্দ্ৰ-শৈলেন্দ্ৰ-ক্ষিতীন্দ্ৰ-অসিত-নন্দলালৰ কল্পনা-ভাবনা-ৰুচিৰ স্পৰ্শ নাছিল বুলিলেই হয়। কেৱল তাহানি 'আৱাহন'ত ওলোৱা প্ৰতাপ বৰুৱাৰ 'হাটৰ মাজত' (১৯৩০)

আৰু ৰাভাৰ 'বিবাহোপলক্ষে বড়োসকলৰ সমদল'ত (১৯৩৭) বেংগল স্কুলৰ সামান্য প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। সেই সময়ৰ অসামান্য প্ৰতিকৃতি চিত্ৰকৰ অতুল বসুৰ কিছু প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ প্ৰেৰণাই সুৰেণ বৰদলৈ আৰু পাছত তেওঁৰ প্ৰিয় ছাত্ৰ তৰুণ দুৱৰাক অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল।

8

তৃতীয় চতুৰ্থ দশকৰ চিত্ৰকৰসকলৰ অধিক সংখ্যক চিত্ৰই ছাত্ৰৰ অনুশীলন বা শ্ৰেণীৰ কামৰ স্তৰতে ৰৈ গ'ল। শিল্পী-সুলভ ৰুচি, সৃজনশীল প্ৰতিভা সেইসময়ত ছবি অঁকা বহুতৰে নাছিল। ছবি অঁকাৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় নিষ্ঠাও নাছিল সকলোৰে। চাক্ষুষ চেতনা, অভিজ্ঞতা-অভিজ্ঞান আৰু জিজ্ঞাসা থকা চিত্ৰকৰ দুজন-মানহে আছিল। মুক্তানাথ বৰদলৈ, সুৰেণ বৰদলৈ, জগত সিং কছাৰী, প্ৰতাপ বৰুৱাই কেঁতিয়াবা কেঁতিয়াবা, আৰু একেবাৰে শেহৰ পিনে তৰুণ দুৱৰা, আশু দেৱ, বিশেষকৈ হেমন্ত মিশ্ৰই নতুনকৈ চাবলৈ, অনুভৱ-উপলব্ধি, চিন্তা-ভাবনা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল।

সৰহসংখ্যক চিত্ৰকৰৰ চিত্ৰত বিষয় একোটাহে আছিল। বিষয় এটাৰ ভাব ৰূপ বা ৰসৰূপ বা শিল্পৰূপ এটালৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ কাৰণে অপৰিহাৰ্য সৃজনশীল সামৰ্থ্য, প্ৰকৰণ-কুশলতা তেওঁলোকৰ নাছিল। কোনো কোনোৱে সেই সময়ৰ কেলেণ্ডাৰ ধৰ্মী বিষয় একোটাকে গ্ৰহণ কৰিছিল।

ভালেকেইজন চিত্ৰকৰে অসমৰ গ্ৰাম্য, সামাজিক জীৱন আৰু প্ৰকৃতিকেই চিত্ৰৰ প্ৰধান উপজীব্য হিচাপে লৈছিল। ধৰ্মমূলক, বুৰঞ্জীমূলক আৰু সাহিত্যৰ বিষয় একোটালৈও মুক্তানাথ বৰদলৈয়ে (অন্তিম অৱস্থাত সতী জয়মতী), চিত্তৰঞ্জন বৰুৱা (প্ৰলোভন), চিত্ৰসেন বৰুৱাই (গোপাৰ ওচৰত শাক্যসিংহৰ মনোভাৱ, বুদ্ধ আৰু সুজাতা) ছবি আঁকিছিল।

বিষয় নির্বাচনত কোনো কোনোক এক ধৰণৰ জাতীয়তাবোধ, সামাজিক চেতনা আৰু কাব্যিকতাই অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছিল। কাব্যিক বিষয় এটা লৈ ছবি আঁকিছিল যদিও শেহৰফালে ওলোৱা তৰুণ দুৰৰাৰ বাদে তেওঁলোকৰ কাৰো নাছিল কল্পনাৰ দীপ্তি, অনুভূতিৰ বৈভৱ, কবিত্ব আৰু কাব্যিক অন্তৰ্দৃষ্টি। প্ৰকৃত আধুনিক ৰুচি আৰু মন এটা তেওঁলোকৰ মাত্ৰ দুজনমানেহে সজ্ঞানে, সচেতনভাৱে গঢ়ি তুলিবলৈ যত্ন কৰিছিল যেন লাগে। আৰু তেওঁলোকৰ সৰহভাগৰে মনোভংগী, মানসিকতা আছিল স্বাভাৱিকভাৱেই ৰোমাণ্টিক।

কেইবাজনেও একেটা বিষয়কে লৈ ছবি আঁকিছিল। মুক্তানাথ, জগৎ সিং কছাৰীৰ 'জাকৈয়া ছোৱালী'ৰপৰা সপ্তম দশকত আশু দেৱে অঁকা Contenders-অলৈকে জাকৈয়া ছোৱালী বহুজনৰেই এটা প্ৰিয় বিষয় আছিল। প্ৰতাপ বৰুৱাই আৰম্ভ কৰা শিপিনী বিষয়টোৱে তৰুণ দুৰৰাই পঞ্চাছৰ দশকত অঁকা 'শিপিনী'ত সাৰ্থক শৈল্পিক অভিব্যক্তি লাভ কৰিছিল।

আলোচ্য চিত্ৰকৰসকলৰ চিত্ৰৰ সংখ্যাও বৰ কম। চিত্ৰকৰ হিচাপে তেওঁলোকৰ স্বপ্ন আৰু আকাংক্ষাও আছিল সীমিত। সকলোৰে হয়তো প্ৰয়োজনীয় চিন্তা-চৰ্চা, অনুশীলন নাছিল; আৰু যিসকলৰ আছিল সেই সকলকো সেই সময়ৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক পৰিবেশে নিৰৱ-নিষ্ক্ৰিয় হ'বলৈ বাধ্য কৰিছিল। মুক্তানাথ ফ'টোগ্ৰাফাৰ হৈছিল। তৰুণ চিত্ৰকৰ কাৰোবাক লগ পালেই সুৰেণ বৰদলৈয়ে ছবি অঁকা এৰি আন কিবা কৰিবলৈ উপদেশ দিছিল। আজিও অসমীয়া সমাজত চিত্ৰচৰ্চা কৰি থকাটো এটা মাৰাত্মক টান কাম।

শিল্পকলা সৃষ্টিত প্ৰকৰণ-কৌশলৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে। কিন্তু সৃজনশীল প্ৰতিভা নাথাকিলে কেৱল প্ৰকৰণ-দক্ষতাৰে শিল্পী হ'ব নোৱাৰি। প্ৰকৰণ-কৌশলৰ ক্ষেত্ৰতো আমাৰ

এই চিত্ৰকৰসকলৰ সৰহভাগেই দক্ষ নাছিল। সৰহভাগৰেই ড্ৰয়িং দুৰ্বল। বৰ্ণবিন্যাস, ৰেখা ৰচনা, আৰু ছন্দ সৃষ্টিতো নাছিল তেওঁলোক দক্ষ, সিদ্ধ।

৫

মুক্তানাথ বৰদলৈয়েই আধুনিকতাৰ বাৰ্তাবাহী প্ৰথম অসমীয়া চিত্ৰকৰ। লোকায়ত বিষয়বস্তু গ্ৰহণ, তেল ৰং প্ৰয়োগ, পাৰিপ্ৰেক্ষি ৰচনা, ছাঁ-পোহৰৰ ব্যৱহাৰ কৰা, বিলাতী অংকন পদ্ধতিত প্ৰশিক্ষিত বোধ হয় প্ৰথম অসমীয়া।

তেল ৰঙেৰে অঁকা বৰদলৈৰ তিনিখন চিত্ৰ ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত আছে,—'অন্তিম অৱস্থাত সতী জয়মতী', 'জাকৈয়া ছোৱালী' আৰু 'কানি খোলা'। প্ৰথম দুখন ছবি কিছু বছৰৰ আগতে পুনৰ সংস্কাৰ কৰাৰ পাছত চিত্ৰ দুখনৰ মূলৰ ভালেখিনি সৌন্দৰ্য নোহোৱা হ'ল। 'কানি খোলা' আৰু চিত্ৰকলা পৰিষদত থকা নিসৰ্গ চিত্ৰখনিয়েই বৰদলৈৰ শ্ৰেষ্ঠ শিল্পকৰ্ম। ঈষৎ অন্ধকাৰ 'কানি খোলা' প্ৰকৃততে এখন বিষাদ আৰু হতাশাৰ ছবি, এটা ভয়াৱহ সামাজিক পৰিস্থিতিৰ দলিল। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য, বৃটিছ চৰকাৰে প্ৰকাশ কৰা এখন প্ৰতিবেদনৰ মতে ১৯২০-২১ চনত অসমীয়া মানুহে খোৱা কানিৰ পৰিমাণ আছিল ১৬১৫ মোন।

বৰদলৈৰ ড্ৰয়িং, ফৰ্ম, বৰ্ণচয়ন, বৰ্ণপ্ৰয়োগ, সজ্জাবিন্যাস, ছাঁ-পোহৰৰ ব্যৱহাৰ আজিও প্ৰশংসনীয় হৈ আছে। চিত্ৰকলা পৰিষদে সংৰক্ষণ কৰা তেওঁৰ নিসৰ্গ চিত্ৰখনি সময়ৰ পৰিপ্ৰেক্ষিত এটি ধুনীয়া কাম। আৰম্ভণিৰ অসমীয়া নিসৰ্গ চিত্ৰ হিচাপেও এই ছবিখনৰ এটা ঐতিহাসিক গুৰুত্ব আছে।

শিল্প-চৰ্চা আৰু অনুশীলনৰ কাৰণে অনুকূল এটা সৃজনশীল পৰিৱেশ, আৰ্থিক স্বচ্ছলতা থকা শিল্প-সংস্কৃতি অনুৰাগী

এখন সমাজ পোৱা হ'লে সুৰেশ বৰদলৈয়ে নিজক এজন অসামান্য ভাৰতীয় প্ৰতিকৃতি চিত্ৰকৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা কৰি থৈ যাব পাৰিলে-হেঁতেন। শুনিছোঁ, এই প্ৰতিভাবান চিত্ৰকৰজনে জীৱনৰ শেহচোৱা বৰ দুখৰ মাজেৰে কটাব লগা হৈছিল।

যোৰহাটৰ চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱনত থকা ৰাধাকান্ত সন্দিকৈৰ তৈল প্ৰতিকৃতিখনেই (১৯৭৫) বৰদলৈৰ শ্ৰেষ্ঠ কীৰ্তি। প্ৰতিকৃতি-খনত ফুটি উঠা সন্দিকৈৰ মানসিকতা, বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ব্যক্তিত্ব আৰু দেহাবয়ৱৰ স্বকীয়তা, যি কোনো অন্তৰ্দৃষ্টিসম্পন্ন শক্তিমান জীৱনী লেখকৰ কাৰণেও প্ৰত্যাহ্বানস্বৰূপ হ'ব পাৰে। চিত্ৰমূল্য আৰু সৃজনশীল গুণৰ ফালৰপৰা ৰাধাকান্ত সন্দিকৈৰ সমপৰ্যায়ৰ অসমীয়া প্ৰতিকৃতি চিত্ৰ আজিও বৰ বেছি নোলাব। প্ৰখ্যাত ভাৰতীয় ভাস্কৰ্যশিল্পী দেবীপ্ৰসাদ ৰায়চৌধুৰী সুৰেশ বৰদলৈৰ সহপাঠী আছিল।

জগৎ সিং কছাৰীৰ কেইবাখনো ক্ৰেয়ন ড্ৰয়িং আৰু ওৱাছ চিত্ৰকলা পৰিষদৰ সংগ্ৰহত আছে। কছাৰী আৰু প্ৰতাপ বৰুৱা সমসাময়িক আছিল। দুয়ো কলিকতা আৰ্ট স্কুলৰপৰা ডিপ্লোমা লৈছিল। দুয়ো অকালতে ঢুকায়। জগৎ সিং কছাৰীৰ স্কেচ বুক এখন আছে বুলি শুনি এবাৰ তেজপুৰলৈ গৈছিলোঁ। তাত হেনো ৰবীন্দ্ৰনাথৰ চহী আৰু প্ৰসংশাসূচক এফাকি কথাও আছে।

কছাৰীৰ দুখনমান ড্ৰয়িঙৰপৰাই তেওঁৰ সৃজনশীল প্ৰতিভা আৰু সম্ভাৱনাৰ নিৰ্ভুল সম্ভেদ পোৱা যায়। তেওঁৰ ড্ৰয়িং ভাল। সাধাৰণতে কোনো পূৰ্বপ্ৰস্তুতি নোহোৱাকৈ ততালিকে কৰা ড্ৰয়িঙবো যে চিত্ৰগুণ আৰু সৃজনশীল বৈশিষ্ট্য থাকিব পাৰে, কছাৰীৰ দুই-এখন ড্ৰয়িঙেই তাৰ নিদৰ্শন।

প্ৰতাপ বৰুৱাৰ ভালেকেইখন চিত্ৰ 'আৱাহন'ত ছপা হৈছিল। চিত্ৰকলা পৰিষদত থকা তেওঁৰ বাৰখন চিত্ৰৰ ভিতৰত দুখন অসবৰ্ণ চৰিত্ৰৰ চিত্ৰ আছে। দুয়োখনেই তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

বৰুৱাৰ আপেলবোৰেই প্ৰথম অসমীয়া স্থিৰ-চিত্ৰ। বিষয়ৰ অভিনৱত্ব, অংকন-প্ৰকৰণ, সজ্জাবিন্যাস, বৰ্ণৰ স্তৰবিন্যাস, শিল্পীৰ নান্দনিক বোধৰ দিশত, ১৯৩০ চনতে অঁকা এই চিত্ৰখনে আজিৰ যি কোনো অসমীয়া দৰ্শককে চমক খুৱাব পাৰে। ১৯৩০ চনত স্থিৰচিত্ৰ অঁকা আন ভাৰতীয় চিত্ৰকৰো বোধ হয় বেছি নোলাব। স্থিৰ-চিত্ৰক 'শিল্পীৰ চিত্ৰ' বুলি কোৱা হয়। ফৰ্ম, বৰ্ণ, স্পৰ্শ-ধৰ্মিতা, সজ্জাবিন্যাস আদিৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰাৰ উদ্দেশ্যেৰেই সাধাৰণতে শিল্পীয়ে স্থিৰ-চিত্ৰ আঁকে।

বৰুৱাৰ আনখন মনোৰম চিত্ৰ হ'ল,—স্বচ্ছ পানী ৰঙত অঁকা এজন সন্ন্যাসীৰ প্ৰতিকৃতি। অভিব্যক্তিপূৰ্ণ এখন প্ৰাণৱন্ত মুখ। সন্ন্যাসী বৰুৱাৰ এটি স্মৰণীয় শিল্পকৰ্ম।

সামাজিক জীৱনক লৈ অঁকা তেওঁৰ ছবিবোৰ তুলনামূলকভাৱে স্পন্দনহীন। পানী ৰং বৰুৱাৰ প্ৰিয় মাধ্যম আছিল। স্বচ্ছ পানী ৰঙৰ দৰে এটা কঠিন মাধ্যমত থকা তেওঁৰ দক্ষতাৰ উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত হ'ল—সন্ন্যাসী।

বৰুৱা সুদৰ্শন পুৰুষ আছিল। মুকুতাৰ দৰে আছিল তেওঁৰ হাতৰ আখৰ। ১৯৩৩ চনৰ 'আৱাহন'ত প্ৰকাশ হোৱা বৰুৱাৰ 'দাম্পত্য অভিনয়' সম্ভৱতঃ অসমীয়া চিত্ৰকৰে অঁকা প্ৰথম ৰঙীন কৌতুক চিত্ৰ।

বৰুৱাৰ ভনীয়েক প্ৰজ্ঞা দাসেই সম্ভৱতঃ প্ৰথম অসমীয়া মহিলা চিত্ৰকৰ। তেওঁৰ এখন ভাল নিসৰ্গ চিত্ৰ চিত্ৰকলা পৰিষদত আছে।

৬

চিত্ৰগত বা নান্দনিক মূল্য যিয়েই নহওক, আলোচ্য চিত্ৰকৰসকলৰ চিত্ৰৰ এটা সামাজিক ঐতিহাসিক মূল্য আছে। এটা নতুন চিত্ৰ-ঐতিহ্যৰ জনক, ধাৰক আৰু বাহক—বিস্মৃতপ্ৰায় এই চিত্ৰকৰসকলৰ কুৰিখনতকৈও অধিক দুৰ্লভ চিত্ৰ সংগ্ৰহ কৰি, আৰ্থিকভাৱে নিশকতীয়া, তেজপুৰৰ চিত্ৰকলা পৰিষদৰ দৰে এটা বেচৰকাৰী অনুষ্ঠানে এটা উল্লেখযোগ্য জাতীয় কৰ্তব্য সম্পাদন কৰিছে। □

১৯৮৬

ঐতিহ্যৰ ঐশ্বৰ্য

১

অসমৰ শিল্পকলা সম্পদৰ অনুসন্ধান কৰি ফুৰোঁতে যি কেইগৰাকী কৃতী লোকশিল্পীৰ লগত আমাৰ পৰিচয় হৈছিল, যোৱা কেইবছৰমানৰ ভিতৰতে তেওঁলোকৰ কেইবাগৰাকীও ঢুকাল। তাৰে এগৰাকী হ'ল,—তিতাবৰ অঞ্চলৰ বৰ এলেঙী বগীআই সত্ৰৰ নবীন চন্দ্ৰ মহন্ত। দুই-এজনৰ বাদে অসমৰ আন কোনেও নাজানিলে তেওঁ কোন আছিল, আমাৰ কাৰণে কি কৰিছিল। তেওঁৰ হাতত থকা চিত্ৰিত পুথি 'গুণমালা' আৰু 'ভক্তিপ্ৰদীপ' কেনিয়াবাই লুপ্ত হ'ল। তেওঁ কৰা বা কৰিব পৰা বস্তু কোনেও নিবিচৰা হ'ল; তেওঁ কৰা বস্তু যি দুই-এপদ আছিল, সিবোৰো ইহাত সিহাত হৈ নোহোৱা হ'ল।

ৰামদিয়াৰ নামপাৰাৰ ৰামেশ্বৰ দাসৰ চোতালত থিয় হৈয়েই দেখিছিলোঁ অভাৱত জুৰুলা হোৱা ক্লান্ত বিবৰ্ণ এখন সংসাৰ। দাসৰ হাঁপানী। আমাৰ লগত হেন্দুলী হেন্দুলী কথা হৈছিল। আমাক দেখুৱাবলৈ নাল থকা কাঠৰ বাটি এটাৰ বাহিৰে তেওঁ

কৰা বা কটা একো বস্তু ঘৰত নাছিল। বহুত দিন তেওঁৰ একো খবৰ নাপাওঁ; —বৰপেটাৰ হীৰাপাৰাৰ বাসন্তৰ বছৰীয়া মৃৎ শিল্পী সাৱিত্ৰী দাসৰ, মঙলদৈৰ দলগাঁৱৰ নৰেন্দ্ৰ পাঠকৰ, ঢেকীয়াখোৱাৰ জগন্নাথ গোস্বামী আদি বহুজনৰেই।

গাঁৱতেই এতিয়া লোকশিল্পীগৰাকী লাহে লাহে অকলশৰীয়া হৈ পৰিছে। তেওঁ আজি অৱহেলিত, উপেক্ষিত, অজ্ঞাত, আৰু ভয়ানকভাৱে অভাৱগ্ৰস্ত। অথচ আমি বোধকৰোঁ কিছু সংখ্যক অসমীয়া মানুহে জানো,—অসমৰ গ্ৰাম্য জীৱনৰ তথা অসমীয়াৰ সাংস্কৃতিক জীৱনৰ স্তব্ধ হৈ যাব খোজা প্ৰাণৰ ছন্দোময় ধাৰা এটি প্ৰৱাহিত কৰি ৰাখিবলৈ তেওঁৱেই আত্মোৎসৰ্গ কৰি আহিছে; —আমাৰ জীৱনক এটা অৰ্থ. আমাৰ স্বপ্ন আৰু অভীপ্সাৰ এটা বিস্তৃতি, অকণমান নিৰ্মল আনন্দ, মমত্ব আৰু মনুষ্যত্ববোধ দান কৰিছে।

২

অসমৰ কৃতী জীৱিত লোকশিল্পীসকলৰ ভিতৰত মাজুলীৰ চামগুৰি সত্ৰৰ সত্ৰাধিকাৰ শ্ৰদ্ধেয় শ্ৰীযুত ৰুদ্ৰকান্ত গোস্বামীদেৱেই (জঃ ১৯০৬) সম্ভৱতঃ প্ৰবীণতম। শ্ৰীযুত গোস্বামী সত্ৰীয়া নৃত্য-গীত অভিনয়ৰ এজন দক্ষ শিল্পী, ব্যাখ্যাতা আৰু প্ৰচাৰক। চামগুৰি সত্ৰৰ পৰম্পৰাগত মুখা শিল্পই শ্ৰীযুত গোস্বামীৰ হাতত ৰূপ আৰু ভাব অভিব্যঞ্জনাৰে সমৃদ্ধ হৈ অনিন্দ্যসুন্দৰ শিল্পকৰ্মৰ মহিমা লাভ কৰে।

ভাওনাৰ, বিশেষকৈ ৰাসৰ মুখাৰ কাৰণেই চামগুৰি সত্ৰ বিখ্যাত। আজিও সত্ৰৰ কীৰ্তনঘৰটিত সোমালেই মুখাৰ ঐশ্বৰ্যশালী সংগ্ৰহালয় এটিত সোমোৱা যেন লাগে। ৰাৱণৰ, বানৰ, পুতনাৰ, শংখচূড় আদিৰ মুখাবোৰ ইমান জীৱন্ত আৰু বৰ্ণোজ্জ্বল যে এবাৰ দেখিলে কাহানিও পাহৰিব নোৱাৰি।

অভিব্যক্তিগুণেৰে সমৃদ্ধ এই বৰ্ণোজ্জ্বল, নয়নাভিৰাম মুখাবোৰ অসমীয়া লোক-শিল্পকলাৰ গৌৰৱ।

চামগুৰি সত্ৰৰ ৰাৱণৰ, বানৰৰ মুখালৈ মনুমেণ্টেলিটি বা বিৰাটত্বভাব আহিছে স্কেলৰপৰা আৰু বৰ্ণই সেইবোৰক দিছে অভিব্যক্তিৰ শক্তি, সৌন্দৰ্য, সৰ্বোপৰি যাদুগুণ। চামগুৰি সত্ৰত থকা বানৰ মুখাৰ (মুৰটো কাগজেৰে, গাটো বাঁহৰ কাঠিৰে সাজি তাৰ ওপৰত বোকা লেটিউৰা কাপোৰ মৌৰিয়াই কৰা) উচ্চতা ২০৮ চেণ্টিমিটাৰ আৰু হাতৰ দৈৰ্ঘ্য ১২০ চেঃ মিঃ। চামগুৰি সত্ৰৰ আনকি কিছুমান জমুধি মুখাৰো বা মুখাৰ জকাবো অভিব্যক্তি গুণ আৰু বিৰাটত্বভাব চমকপ্ৰদ।

সত্ৰাধিকাৰ শ্ৰীযুত গোস্বামী এজন সাৰ্থক কাঠ-খোদাই শিল্পীও। বিলাতী মাটিৰেও মূৰ্তি কৰিছে যদিও কাঠেই তেওঁৰ প্ৰিয় আৰু প্ৰধান মাধ্যম। বিষয়বস্তু প্ৰধানকৈ পৌৰাণিক আৰু ধৰ্মীয়। ৰূপকল্পনা নিজা নহ'লেও কঠাল কাঠত কটা। তেওঁৰ 'গোপাল' অসমীয়া কাঠখোদাই শিল্পৰ এটি সুন্দৰ নিদৰ্শন।

৩

শ্ৰীযুত গোস্বামীৰ মুখৰপৰাই মূৰ্তি আৰু মুখা-শিল্প সম্পৰ্কে কিছু কথা জানিবলৈ পালে ভাল পাব বুলি ভাবি আমি তেওঁক সোধা কিছু প্ৰশ্ন আৰু সিবোৰৰ উত্তৰ পাঠকসকললৈ আগবঢ়ালোঁ।

প্ৰঃ মূৰ্তি, মুখা সাজিবলৈ লওঁতে কাৰ অনুপ্ৰেৰণাৰ কথা আপুনি আজিও সোঁৱৰে ?

উঃ আমাৰ কনিষ্ঠ পিতৃপুৰুষ স্বৰ্গীয় শৈশৱচন্দ্ৰ গোস্বামীদেৱক শিক্ষাগুৰুৰূপে সোঁৱৰণ কৰি মূৰ্তি, মুখা আদি নিৰ্মাণ কৰি থকা হৈছে।

প্ৰঃ মূৰ্তি কৰোঁতে আপুনি মনৰপৰা বা কল্পনাৰপৰা কৰে নে আনে কৰা কোনো মূৰ্তিক আদৰ্শ হিচাপে লৈ কৰে ?

উঃ দুয়ো প্ৰকাৰেই কৰা হয়।

প্ৰঃ আপুনি বহুত মূৰ্তি কৰিছে। কি কি মূৰ্তি? সিবোৰৰ ভিতৰত আপোনাৰ কৰি ভাল লগা মূৰ্তিকেইটাৰ নাম জানিবলৈ বিচাৰো।

উঃ প্ৰধানকৈ বিষ্ণু, বংশীবদন, বাসুদেৱ, গোপাল, ব্ৰহ্মা, শিৱ, গৰুড়, অনন্ত, হনুমান নৃসিংহ, জয়-বিজয়, আৰু সিংহ, বাঘ, পহুৰ মূৰ্তিয়েই কৰা হৈছে। কৰি ভাল লগা মূৰ্তি হৈছে,— বিষ্ণু আৰু সৰস্বতী।

প্ৰঃ কি কাঠত কি মূৰ্তি কাটিব লাগে তেনে কোনো নিয়ম আছিল নেকি?

উঃ তেনে কোনো নিয়মৰ বাধ্যবাধকতা নাই। কিন্তু দেৱ-দেৱীৰ মূৰ্তিবিলাক স্থায়ী কৰাৰ উদ্দেশ্যে সৰল, পদ্ম, নাগেশ্বৰ, নিম, কঁঠাল আদি মূল্যবান কাঠত কটা নিয়ম আছিল।

প্ৰঃ কি কাঠত মূৰ্তি কাটি আপুনি ভাল পাইছিল? মূৰ্তিটো কটাৰ আগতে কাঠডোখৰ ছিজনড্ বা ঘূণে নোখোৱা কৰি টান কৰিবলৈ গোৰাই, সিজাই লৈছিল নেকি?

উঃ কঁঠাল আৰু গমাৰি কাঠত মূৰ্তি কাটি ভাল পোৱা হৈছিল। এই দুবিধ কাঠ নোগোৰালেও হয়; কিছুমান কাঠ গোৰাই লোৱাও হয়, পুৰি লোৱাও হয়।

প্ৰঃ কাঠৰ মূৰ্তি কৰোঁতে কি কি সঁজুলিৰ প্ৰয়োজন হয়?

উঃ বাচুলা, ডাঙৰ সৰু কৰত, হাতুৰি, বটালি, মোটা আৰু মিহি ফাইল।

প্ৰঃ মূৰ্তি, মুখা আপুনি দুয়োটাই কৰিছে। কোনটো কৰি আপুনি অধিক আনন্দ পাইছিল?

উঃ দুয়োটা বস্তুতেই সমভাৱেই আনন্দ লাভ কৰা হৈছে, মাত্ৰ ধাপ আৰু শ্ৰদ্ধাৰ প্ৰয়োজন।

প্ৰঃ চামগুৰি সত্ৰৰ মুখা সজা পৰম্পৰাটি কিমান পুৰণি?

উঃ আনুমানিক দুশ বছৰৰ কম নহ'ব।

প্ৰঃ আপোনাৰপৰা চামগুৰি সত্ৰৰ মুখা সজা পদ্ধতিটোৰ বিষয়ে কিছু কথা জানিব খোজোঁ।

উঃ মুখা সজা গোটেই পদ্ধতিটোৱেই সাজোঁতাজনৰ ভাব, বুদ্ধি, প্ৰতিভা আৰু অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। প্ৰথমতে বাঁহৰ কাঠি চুটি আৰু দীঘলকৈ তুলাই লৈ কামি, শলি, বেতৰ সুত, কুমাৰ মাটি আৰু কাপোৰ গোটাই লব লাগে। যাৰ মুখা সাজে তাৰ ৰূপটো মনত লৈ টোমৰ মোৰ খটুৱাই জ'কাটো তৈয়াৰ কৰিব লাগে। জ'কাটো মজবুত হ'বৰ কাৰণে ভিতৰে-বাহিৰে শলি, কামি, বেতৰ সুতেৰে বান্ধিব লাগে। কুমাৰ মাটি ঘুলঘুলীয়া কৰি লৈ কাপোৰত লেটিয়াই, সেই কাপোৰ কাঠিবোৰ ঢাকি যোৱাকৈ তাৰ ওপৰত মেলি দিব লাগে। তেনেদৰে কাপোৰ মেলি ৰ'দত শুকাবলৈ দিব লাগে। তাৰ পাছত গোবৰ আৰু আলতীয়া মাটি মাৰি (গোবৰ পাঁচ ভাগ, আলতীয়া মাটি গোবৰৰ পাঁচ ভাগৰ এভাগ),—যাৰ মুখা নিৰ্মাণ কৰা হয় তাৰ আকাৰ, গঢ় মনত লৈ মাটি খুৱাই যাব লাগে। মাটি খুৱাবলৈ ডাঙৰ-সৰু কৰ্ণিৰ প্ৰয়োজন। চেহেৰা তুলি, পুনৰ তাৰ ওপৰত সেইদৰেই কাপোৰ মাৰি, ভালদৰে শুকুৱাই লৈ ৰং সানিব লাগে। মুখা সাজি থাকোঁতে নিজে নাথাকিলে কৈ বা লিখি বুজুৱা টান।

প্ৰঃ মুখাত দিয়া ৰং আপুনি নিজেই তৈয়াৰী কৰি লৈছিল বুলি জানো।

উঃ হেঙুল, হাইতাল, নীল, চকমাটি পটাত মিহিকৈ মাৰি তাৰ লগত গম আঠা জোখমতে মিহলাই ৰং কৰা হয়। আৱশ্যকবোধে সেই ৰঙৰ ইটোক সিটোৰ লগত মিহলি কৰি নানা তৰহৰ ৰং উলিওৱা হয়। আজিকালি বজাৰত নানা তৰহৰ ৰঙৰ টেমা ওলোৱাত ৰং তৈয়াৰ কৰি লোৱা নহয়।

প্রঃ আপুনি কৰা পুতলাবোৰৰ বিষয়বস্তু কি আছিল আৰু কিহেৰে কৰিছিল ?

উঃ আমি পুতলা কৰিবলৈ লোৱাৰ সময়ত দেৱ-দেৱীৰ পুতলাই আছিল অধিক। সৰস্বতী পূজাৰ কাৰণে সৰস্বতী, ভাওনাৰ কাৰণে বিষ্ণু আৰু যোগমায়া কৰা হৈছিল। পাছত নানা বিষয়ৰ পুতলা কৰা হয়। কাঠ আৰু বাঁহৰ কাঠিৰেও পুতলা সজা হৈছিল।

প্রঃ আপোনালোকৰ মুখা আৰু মূৰ্তি সজা বিদ্যাটি আজিও বংশানুক্ৰমিক। আপোনাৰ পাছত আপোনাৰ পৰিয়ালৰ কাৰ হাতত এই আপুৰুগীয়া পৰম্পৰাটি জীয়াই থাকিব বুলি ভাবে ?

উঃ আমাৰ নিজা পুত্ৰ শ্ৰীধৰ্মকান্ত গোস্বামী, শ্ৰীহেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, শ্ৰীকৃষ্ণকান্ত গোস্বামী, খুৰাদেউৰ পুত্ৰ শ্ৰীকোষকান্ত গোস্বামী। □

কবিতা চিত্ৰ কবি চিত্ৰকৰ

এক

১

আৰিষ্টটল, প্লুটাৰ্ক, হোৰেছ, লোঙ্গিনুছৰ সময়ৰপৰাই বৰ্ত্তমানৰ ৰেনি ওৱেলেক, মেৰিও প্ৰাৎসলৈকে,—কবিতা আৰু চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ সম্পৰ্ক-অন্তৰ্সম্পৰ্ক মিল-অমিল লৈ কবি শিল্পী, দাৰ্শনিক, শিল্পতাত্ত্বিকৰ বিতৰ্কৰ অন্ত হোৱা নাই। সাধাৰণতে কঠিন কঠুৱা,—সেই তত্ত্ব আৰু তাত্ত্বিক বিতৰ্কৰ বাহুল্য নকৰি, কবি আৰু কবিতাৰ লগত শিল্পী আৰু চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ মিল-অমিল আৰু আত্মীয়তাৰ কিছু কথা সাধাৰণভাৱে আলোচনা কৰাই আমাৰ অভিপ্ৰায়।

প্ৰাচীন কালৰেপৰাই চিত্ৰ ভাস্কৰ্যই,—ফ্ৰেডৰিখ্ হ্যল্ডাৰলিন, জন কিটছ্, ৰেইনাৰ মাৰিয়া ৰিলকে, চাৰ্লছ বোডলেয়াৰ, ডব্লিও. বি. য়েটছৰ দৰে বৰেণ্য বহু কবিক,—অগুষ্ট ৰ'ড্যা, পল চেজানৰ দৰে বহু চিত্ৰকৰ ভাস্কৰৰ সৃজনশীল কল্পনা-ভাবনা-চৈতন্যক উদ্বুদ্ধ কৰি আহিছে। পৰস্পৰে পৰস্পৰক গোপনে অগোপনে অনুপ্ৰাণিত আৰু প্ৰভাৱিত কৰিছে। ৰেমব্ৰাণ্ট, ভান গগ, মাৰ্ক

চাগাল, ওৱাং মেং, ৰবীন্দ্ৰনাথ, অমৃতা ছেৰ-গিল আৰু ৰাজপুত বা কাংড়া কলমৰ কোনোখন ছবি, সাঁচিৰ পূৰৰ তোৰণৰ্খন দেখাৰ পাছত ক'ব নোৱৰাকৈয়ে আমাৰ মুখৰপৰা ওলাই আহে,—কবিতা কবিতা। মনলৈ আহে জাৰ্মান কবি নোভালিছৰ সেই অমৰ উক্তি,—যিমানেই অধিক কাব্যিক, সিমানেই সি সত্য।

পৌৰাণিক কালৰ, বিশেষকৈ আধুনিক সময়ৰ বহু কবিতাৰ বিষয়বস্তু, ইমেজ, মেটাফৰ চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰপৰা লোৱা, বহু চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ উপজীব্য আৰু উৎস কবিতা। কেৱল লিঅনাৰ্ডো দ্য ভিন্সিৰ মনা লিছা আৰু পিকাছোৰ গোয়েৰ্নিকাক লৈয়েই পৃথিৱীৰ বিভিন্ন ভাষাত ভালেমান কবিতা লিখা হৈছে।

২

কবিতা আৰু চিত্ৰ ভাস্কৰ্য বিশিষ্ট চৰিত্ৰৰ ভিন্ন ভিন্ন শিল্প-মাধ্যম। চিত্ৰ এখন, ভাস্কৰ্য এটা কাব্যিক গুণমণ্ডিত হ'ব পাৰে বা ছবি এখনৰ অৱলম্বন হ'ব পাৰে এটা কবিতা। কবি এজনে কোনোবা এজন চিত্ৰকৰৰ এখন ছবি বা চিত্ৰকৰজনক লৈ এটা চিত্ৰল কবিতা লিখিব পাৰে, কিন্তু কাহানিও কবিতা এটাই এখন ছবিৰ চিত্ৰলতাৰ, ছবি এখন কেতিয়াও কবিতা এটাৰ কাব্যিক মহিমা আৰু সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতিকল্প হ'ব নোৱাৰে।

৩

ঋকবেদত বিশ্বকৰ্মা আৰু তেওঁৰ অনুগামীসকলক,—সৃজনশীল কল্পদৃষ্টিসম্পন্ন সকলোকে কবি আখ্যা দিয়া হৈছে। অৱশ্যে পৰবৰ্তী কালৰ ভাৰতীয় নন্দনতাত্ত্বিকসকলৰ কোনো কোনোৱে চিত্ৰকলাক সকলো কলাৰ ভিতৰত শ্ৰেষ্ঠ বুলি ক'লেও, তেওঁলোকে সাহিত্যকহে শ্ৰেষ্ঠ কলাৰ সন্মান দিছিল। মিথ বা পুৰাণ-কথাৰ স্ৰষ্টা হিচাপে গ্ৰীকসকলে কবি আৰু শিল্পীক অভিন্ন সত্তা বুলি

ভাবিছিল। আধুনিক যুগৰ এগৰাকী দাৰ্শনিক, শিল্পতাত্ত্বিক আৰ্নষ্ট কাছিয়াৰে ভাষা, মিথ, মেটাফৰ মূলতে একে বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে।

৪

ৰেনেছাঁ ইটালিত কবি আৰু শিল্পীৰ পাৰম্পৰিক সম্পৰ্ক আছিল সৌহাৰ্দপূৰ্ণ। উভয়ৰে আদৰ্শ আছিল মানৱতন্ত্ৰ। কবি-শিল্পীয়ে সমানে সমানে সামাজিক সাংস্কৃতিক প্ৰতিষ্ঠা আৰু সম্মান লাভ কৰিছিল। অৱশ্যে দ্য ভিঞ্চিয়ে Painting is a form of poetry made to be seen বুলি কৈও তেওঁৰ টোকা-বহীৰ এঠাইত এনেকৈ লিখি থৈছে ঃ তুমি যদি চিত্ৰক বধিৰ কবিতা বুলি কোৱা, চিত্ৰকৰে তোমাৰ কবিতাক অন্ধ চিত্ৰ বুলিব। তেতিয়াহ'লে ভাবি চোৱা, কোনটো বেছি সাংঘাতিক কথা, অন্ধ হোৱাটোনে, বধিৰ হোৱাটো? উল্লেখযোগ্য, ৰেনেছাঁ ইটালী,—শিল্পকলা-সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত, বিশেষকৈ চিত্ৰকলা আৰু চিত্ৰত বৰ্ণৰ পয়োভৰ আৰু প্ৰতিপত্তিৰ যুগ। উল্লেখযোগ্য, লিঅনাৰ্ডোৱেও কবিতা লিখিছিল। ফ্লৰেন্সৰ বাটে-পথে তেওঁ ডাণ্টেৰ কবিতা মাতি ফুৰিছিল, কবিতাৰ আলোচনা কৰিছিল।

মিকেলেঞ্জেলো বুয়োনাৰোটি এগৰাকী অসাধাৰণ মৌলিক প্ৰতিভাসম্পন্ন কবিও আছিল। তেওঁৰ ৩৪০টা কবিতা গ্ৰন্থাকাৰে ইটালীত প্ৰকাশিত হৈছে। পেট্ৰাৰ্ক তেওঁৰ গুৰু আৰু ডাণ্টে আছিল তেওঁৰ প্ৰিয় কবি। কোনো কোনো কলা-সমালোচকে মিকেলেঞ্জেলোৰ চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ লগত তেওঁৰ কবিতাৰ শৈলীগত মিল দেখুৱাইছে। তেওঁৰ ভাস্কৰ্য আৰু চিত্ৰৰ দৰে তেওঁৰ কবিতাও গভীৰ আৰু মৰ্মস্পৰ্শীভাৱে ধৰ্মীয় চৰিত্ৰৰ বুলি কোৱা হৈছে। জৰ্জ বুলে তেওঁৰ সদ্য প্ৰকাশিত Michelangelo—Life, Letters and Poetry-ত শ্বেক্সপীয়েৰ আৰু মিকেলেঞ্জেলোৰ

কবিতাৰ বিষয় আৰু ৰীতিৰ মাজত থকা বিস্ময়কৰ সাদৃশ্যলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাইছে। স্মৰণীয়, মিকেলেঞ্জেলোৰ মৃত্যু হোৱা বছৰতেই শেক্সপীয়েৰৰ জন্ম হৈছিল।

বটিচেল্লিৰ ভালেমান চিত্ৰ ধ্ৰুপদী কবিতাৰ চিত্ৰায়ন (illustration)। ৰামায়ণ, গীত-গোবিন্দ, কীৰ্তন, কুমৰহৰণ আদি অসমীয়া চিত্ৰিত পুথিৰ কথা আমি জানোহঁক। অবনীন্দ্ৰনাথে বুবায়ৎ, শৈলেন্দ্ৰনাথ দে-ই মেঘদূতৰ চিত্ৰায়ন কৰিছিল। চিত্ৰকৰ অবনীন্দ্ৰনাথ কবিও আছিল। গদ্যই তেওঁৰ কবিতা।

ভান গগে শেক্সপীয়েৰত ৰেমব্ৰাণ্টক দেখা পাইছিল। ভায়েক থিওলৈ লিখা তেওঁৰ এখন চিঠিত এফাকি কথা আছে :...there is something Rembrant in Shakespeare. শেক্সপীয়েৰৰ দৰে মহাকবিৰ আখ্যা পাবৰ যোগ্য সোতৰ শতিকাৰ হলেণ্ডৰ এই মহৎ চিত্ৰকৰজনে 'মানুহৰ অভিজ্ঞতাৰ পোহৰত পবিত্ৰ ইতিহাস আৰু পুৰাণ-কথা নতুনকৈ ব্যাখ্যা কৰিলে।'

কনষ্টেবল আৰু ৱৰ্ডছৱৰ্থৰ প্ৰকৃতি-দৰ্শনৰ মাজত বিস্ময়কৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়। কেনিথ ক্লাৰ্কে কোৱাৰ দৰে—দুয়োজনেই প্ৰকৃতিৰ মাজত একেটা সত্যকে আৱিষ্কাৰ কৰিছিল :

A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all
objects of all thoughts,
And rolls through all things.
(Tintern Abbey Re-visited)

কত ৰূপৰ মাজেৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰিব পাৰে কবিতাই! নিসৰ্গ চিত্ৰ কবিতাৰেই আন এটা ৰূপ।

দুবছৰীয়া ইটালী ভ্ৰমণৰ (ছয়চল্লিছ-সাতচল্লিছ বছৰ বয়সত) পাছত মহাকবি গ্যটেই চিত্ৰকৰ হোৱাৰ বাসনা ত্যাগ কৰিছিল যদিও তেওঁৰ সুদীৰ্ঘ জীৱনৰ শেহলৈকে শিল্পকলাৰ প্ৰতি তেওঁৰ

আন্তৰিক অনুৰাগ অব্যাহত আছিল। ছবি আঁকিবলৈও এৰা নাছিল। গ্যটেই অঁকা ৰেখাচিত্ৰৰ সংখ্যা দুহাজাৰতকৈও অধিক হ'ব। ৰেমব্ৰাণ্ট, ডুৰাৰ প্ৰমুখ্যে বিখ্যাত-অখ্যাত চিত্ৰকৰে কৰা চাৰি হাজাৰ এচিং (ধাতু খোদাই) আৰু দুহাজাৰ ড্ৰয়িঙেৰে তেওঁৰ এটা বিৰাট শিল্প-সংগ্ৰহ আছিল। গ্যটেই হেনো তেওঁৰ সুদীৰ্ঘ জীৱনৰ বহু নিৰ্জন সন্ধ্যা এই ছবিবোৰৰ স'তে কটাই অপাৰ আনন্দ আৰু জ্ঞান লাভ কৰিছিল।

ইংলণ্ডৰ প্ৰি-ৰাফেলাইট গোষ্ঠীৰ প্ৰতিষ্ঠাতা ডাণ্টে গেব্ৰিয়াল ৰ'ছেটি প্ৰমুখ্যে কেইবাগৰাকীও এই গোষ্ঠীৰ সদস্য কবি আৰু চিত্ৰকৰ আছিল। কবি উইলিয়াম ব্লে'কৰ সমপৰ্যায়ৰ কবি চিত্ৰকৰ ইউৰোপৰ চিত্ৰকলাৰ ইতিহাসত এতিয়াও দ্বিতীয় এজন ওলোৱা নাই। মন কৰিবলগীয়া কথা, আধুনিক চিত্ৰকলাৰ সুত্ৰপাত হোৱাৰ বহু আগতেই, অন্তঃপ্ৰকৃতিকেই ব্লে'কে শিল্পৰ উৎস বুলি ভাবিছিল। জন ৰাস্কিনে টাৰ্নাৰৰ চিত্ৰক বাৰে বাৰে কাব্যিক বুলি কৈ গৈছে। কবিতাত ৱৰ্ডছৱৰ্থক আৰু চিত্ৰত টাৰ্নাৰক ইম্প্ৰেছনিজমৰ আদি-পুৰুষ বুলি কোৱা হয়।

আজি কিছুবছৰৰ আগলৈকে টাৰ্নাৰৰ কবিতাৰ কথা আমি জনা নাছিলোঁ। টাৰ্নাৰে কবিতা আৰু চিত্ৰক পৰস্পৰ নিৰ্ভৰশীল বুলি ভাবিছিল। মহৎ এখন চিত্ৰ মহৎ এটা কবিতাৰ দৰেই বুলি টাৰ্নাৰৰ বিশ্ববিখ্যাত অনুৰাগী আৰু সমালোচক ৰাস্কিনেও কৈ গৈছে। আৰু ৰাস্কিনে লিখি থৈ গৈছে : A work of art is essentially the internal made external, resulting from a creative process operative under the impulsive feeling, and embodying the combined product of poetic perception, thoughts and feelings.

ডাণ্টে আৰু শেৱন্নপীয়েৰ ডেলাক্ৰোৱাৰ মনৰ মানুহ আছিল। ৰঙ্যাৰ জীৱনৰ একান্ত নিঃসংগ নিৰ্জন কালছোৱাত একমাত্ৰ

নিত্যসংগীৰ দৰে আছিল ডাণ্টে আৰু বোডলেয়াৰ। ৰডঁ্যাৰ গেট অভ হেলৰ মূল প্ৰেৰণা ডাণ্টেৰ ইনফাৰ্নো।

চীনা-জাপানী চিত্ৰকৰসকলৰ অনেকেই কবি। কু-কাই-চি, য়ছা বুছন, ওৱাং ৱেই, কোবা ডেইছি, ছু টুং পো বিশ্ববিখ্যাত। চীনৰ ছুং, মিং আৰু চিং যুগত ভালেমান কবি চিত্ৰকৰ ওলাইছিল। চিয়াঁহীৰে অঁকা একৰঙী চৈনিক নিসৰ্গ চিত্ৰধাৰাৰ প্ৰবৰ্তক আছিল ওৱাং ৱেই। চীনা চিত্ৰকলাৰ ছুং কলমৰ (School) ছু টুং পো অন্যতম প্ৰতিষ্ঠাতা আছিল। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেন ছুং-চিয়েন নামৰ এগৰাকী প্ৰসিদ্ধ চীনা শিল্পতাত্ত্বিকৰ মতে মানুহৰ মনৰ মুড আৰু আৱেগ-অনুভূতিৰ অভিব্যক্তি হিচাপে চিত্ৰ আৰু কবিতাৰ কোনো ভিন্নতা নাই। এখন চিত্ৰৰ বিষয় এটা কবিতাৰো বিষয় হ'ব পাৰে, ভাল কবি এজনে ছবি এখন অনায়াসতে উপলব্ধি আৰু উপভোগ কৰিব পাৰে। ভাল শিল্পী এজনে ভাল কবিতা লিখিব পাৰে। ভাল শিল্পীয়ে ভাল কবিতা লিখা দৃষ্টান্ত অনেক আছে ঃ কৃষ্ণগড় কলমৰ নিহালচাঁদ : প'ল ক্লে, জাঁ আৰ্প, গোলাম ছেখ আদি। ৰবীন্দ্ৰনাথ, লৰকা, অঁৰি মিছো, ইভ বনফোৱা, গুৱেণ্টাৰ গ্ৰাছ কবি আৰু চিত্ৰকৰো। পিকাছোৱে গীতাঞ্জলিৰ কবিতা অনুবাদ কৰিছিল বুলি শুনিছোঁ।

মধ্যযুগীয়া পাৰস্যতো প্ৰেমৰ কবিতাই, বিশেষকৈ ফিৰডৌছিৰ কাব্যই বহু চিত্ৰকৰক অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল।

চাৰ্লছ বোডলেয়াৰ আধুনিক কালৰ প্ৰথম কবি কলা-সমালোচক। এগৰাকী বিদগ্ধ ৰসজ্ঞ কলা-সমালোচক হিচাপে তেওঁৰ স্থান সম্ভৱতঃ লেছিঙৰ পাছতে। ইউজিন ডেলাক্ৰোৱাৰ লগত বোডলেয়াৰৰ হৃদ্যতা আছিল গভীৰ আৰু স্থায়ী। এখন অসামান্য সুদীৰ্ঘ ৰচনাৰ যোগেদি বোডলেয়াৰেই চিত্ৰকৰ ডেলা-ক্ৰোৱাৰ মহত্ত্বক প্ৰথম স্বীকৃতি দিছিল। দৰ্শক, কলা-সমালোচকৰ তীব্ৰ আক্ৰমণৰ সম্মুখীন হোৱা সময়ত বোডলেয়াৰেই অকলশৰীয়া

দ্যুমিয়েৰৰ পক্ষ লৈ তেওঁৰ শিল্প-সৃষ্টিৰ সাৰ্থকতা আৰু গুৰুত্ব প্ৰতিপন্ন কৰিছিল। নগৰ জীৱনৰ নিঃসংগতা আৰু সমবেদনা উপলব্ধি কৰিবৰ কাৰণে ভান গগে ভায়েক থিওক বোডলেয়াৰৰ কবিতা নপঢ়ি দ্যুমিয়েৰৰ ছবি চাবলৈ কোৱা কথাষাৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। বোডলেয়াৰ আৰু দ্যুমিয়েৰ দুজন অসবৰ্ণ চৰিত্ৰৰ মানুহ যদিও, দুয়োৰে সংবেদন আৰু কল্পদৃষ্টিৰ মাজত ক'ৰবাত এটা মিল আছিল। বোডলেয়াৰৰ আন দুজন শিল্পী বন্ধু আছিল কোৰ্বে আৰু মানে।

বোডলেয়াৰৰ কেইবাটাও কবিতাৰ উৎস,—চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্য। বীকনছ্ নামৰ কবিতাটোত তেওঁ যথাক্ৰমে ৰুবেন্স, গয়া, ৰেমব্ৰাণ্ট মিকেলেঞ্জেলো, ৱাট, ডেলাক্ৰোৱাৰ বিষয়ে একোটিকৈ স্তৱক গুঁঠি থৈছে। গুস্টাভ কোৰ্বেৰ অমৰ চিত্ৰ ইনটিৰিঅৰ অভ মাই ষ্টুডিঅ'ত বাওঁফালে বোডলেয়াৰে কিতাপ এখন পঢ়ি আছে।

বোডলেয়াৰৰ দৰে ৰাইনেৰ মাৰিয়া ৰিল্‌কেও আছিল শিল্পীৰ বন্ধু, শিল্পকলাৰ এজন অনুৰাগী আৰু ৰসজ্ঞ সমালোচক। ৰডাঁৰ বুদ্ধ, অৰফিউছ, বট্টিচেল্লিৰ বাৰ্থ অৱ ভেনাছ, গ্ৰীক-ৰোমক আফ্ৰোডিটিৰ মূৰ্তি আদি ৰিল্‌কেৰ কেইবাটাও কবিতাৰ অৱলম্বন। ৰিলকেৰ ৰডাঁ বুক এগৰাকী বিস্ময়কৰ শিল্প-প্ৰতিভাৰ বিষয়ে লিখা এখন অবিস্মৰণীয় ৰচনা। ৰডাঁৰ অনন্য শৈল্পিক কল্পদৃষ্টি, তেওঁৰ ভাস্কৰ্যৰ ইন্দ্ৰিয়জ সৌন্দৰ্যৰ মানৱিক ৰহস্যৰ কিছুমান দিশ ৰিল্‌কেৰ দৰে কোনেও যেন উন্মোচিত কৰি দেখুৱাব পৰা নাই। জৰ্জ ছোৱেৰৰ পয়েণ্টৌলিজমৰ (বিন্দুবাদৰ) সমৰ্থক ফেলিক্স ফেনে আৰু গুস্টাভ কান দুয়োজনেই কবি আছিল।

আন এগৰাকী ফৰাছী কবি গীওম আপোলীনেয়াৰৰ বন্ধুৰ ভিতৰত চিত্ৰকৰেই বেছি। মাৰ্ক চাগাল, অঁৰি মাতিছ, পিকাছো, জৰ্জ ব্ৰাক, ডেৰায়াঁ, ডেলুনি, ভকাম্প, ভ্লামিঙ্ক, মেক্স আৰ্ণষ্ট আদি বহুতো। এওঁলোকৰ কেইবাজনেও আপোলীনেয়াৰৰ প্ৰতিকৃতি

আঁকিছিল। অৰফিজম, ছুৰৰিয়ালিজম—শব্দ দুটা আপোলীনেয়াৰৰ সৃষ্টি। কিউবিষ্ট চিত্ৰকলাৰ মৰ্মোদ্ধাৰ কৰা প্ৰথম কলা-সমালোচকজন আপোলীনেয়াৰৰ। পিকাছোৰ চিত্ৰৰ সম্পৰ্কে ১৯০৫ চনত লিখা তেওঁৰ প্ৰবন্ধ কেইটামানক,—অলিভাৰ বেৰ্ণাডে আধুনিক কালৰ আটাইতকৈ ভৱিষ্যদৰ্শী আৰু গীতিধৰ্মী সমালোচনা বুলি অভিহিত কৰিছে। পিকাছো, মেক্স আৰ্ণষ্ট, জ'ন মিৰো, চাগাল, ডুবেফে, ৰেনে মাগ্ৰিৎ আদি শিল্পীৰ নামত লিখা আপোলীনেয়াৰৰ কেইবাটাও কবিতা আছে। কবৰস্থানলৈ তেওঁৰ মৰাশ কঢ়িয়াই নিয়াসকলৰ ভিতৰত আছিল পিকাছো প্ৰমুখ্যে বিশ্ববৰেণ্য শিল্পীৰ দল। বৰ দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, লুভৰপৰা এবাৰ মনা লিছা চুৰি হোৱা ঘটনা সংক্ৰান্তত,—শিল্প-কলাৰ কাৰণে উৎসৰ্গিত প্ৰাণ এই কবিগৰাকীও অভিযুক্ত হৈছিল।

অসংখ্য দেশী-বিদেশী চিত্ৰকৰৰ শুভাকাংক্ষী আৰু বন্ধু আছিল ৰবীন্দ্ৰনাথ। ৰবীন্দ্ৰনাথ ভাৰতীয় চিত্ৰকৰসকলৰ ভিতৰত প্ৰথম আধুনিক আৰু চিত্ৰত আধুনিকতাৰ সমৰ্থক। শিল্প-কলা সম্পৰ্কে তেওঁ কোৱা বহু কথাত বিৰল এক গভীৰ শিল্পচেতনা আৰু নন্দনদৃষ্টিৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ চিত্ৰ আৰু সাহিত্যৰ এগৰাকী কৃতী সমালোচক সোমেন্দ্ৰনাথ বন্দোপাধ্যায়ৰ 'ৰবীন্দ্ৰ-চিত্ৰকলা ৰবীন্দ্ৰ সাহিত্যেৰ পটভূমিকা' নামৰ গ্ৰন্থ ভূমিকাত শিল্পী বিনোদবিহাৰী মুখোপাধ্যায়ে সঠিক কথাকে কৈছে: ....তাঁৰ শেষ জীৱনেৰ অৰ্থাৎ তাঁৰ শেষ কুড়ি বছৰেৰ সাহিত্য ও মনেৰ গতি বোঝাবাৰ জন্যে এৰ বিশেষ প্ৰয়োজন আছে। চিত্ৰকৰ ৰবীন্দ্ৰনাথেৰ কাছে সাহিত্য-স্ৰষ্টা ৰবীন্দ্ৰনাথ যে ঋণী সে বিষয়ে সন্দেহেৰ অবকাশ নেই। শেষ জীবনেৰ অনেক ৰচনায় ৰবীন্দ্ৰনাথেৰ মনেৰ গতি যে অৰ্থেৰ চেয়ে ভঙ্গিৰ দিকে, ভাবেৰ চেয়ে ৰূপেৰ দিকে বেশি ঝুঁকেছিল ....। কলিকতাৰ ওৰিয়েণ্টেল ছোচাইটিত ১৯২২-২৩ চনত অনুষ্ঠিত হোৱা জাৰ্মান

এক্সপ্রেছনিষ্ট চিত্ৰকলাৰ ঐতিহাসিক প্ৰদৰ্শনীখনৰ গুৰিতে আছিল ৰবীন্দ্ৰনাথ।

পিকাছোৰ অন্তৰংগ বন্ধু পল এলোৱাৰে চিত্ৰৰ ইমেজ, মেটাফৰ কবিতাত প্ৰয়োগ কৰি কাব্যিক অনুভূতি আৰু চিত্ৰল অভিব্যক্তিৰ সংশ্লেষণ কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। দুয়ো একেদিনাই কমিউনিষ্ট পাৰ্টিত ভৰ্তি হৈছিল। মহৎ ফৰাচী কবি পল ভালেৰি এগৰাকী শিল্পতাত্ত্বিকো আছিল। লিঅনাৰ্ডো সম্পৰ্কে লিখা অসংখ্য গ্ৰন্থ আৰু ৰচনাৰ মাজত ভালেৰিৰ ৰচনাখনৰ এটা বিশেষ গুৰুত্ব আছে। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ পেৰিছ চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনীৰ অন্যতম সংগঠক আছিল পল ভালেৰি।

আধুনিক চিত্ৰকলাৰ জনক পল চেজানৰ শিল্প-চিন্তাক বোডলেয়াৰৰ এটা মৰাশ নামৰ কবিতাটোৱে গভীৰভাৱে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল বুলি ভবাৰ থল আছে। এই কবিতাটোৰ প্ৰসংগত ৰিল্‌কেই দুঠাইত দুটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা কৈ গৈছে ঃ ....যি ভীষণ, আপাতদৃষ্টিত যি জঘন্য, তাৰ মাজত তেওঁ দেখিবলৈ পাইছিল কেৱল সেই সত্তাক, এই নিখিল অস্তিত্বৰ মাজত যি একমাত্ৰ মূল্যৱান।

....যি নৈৰ্ব্যক্তিক প্ৰকাশধাৰা চেজানত দেখা গৈছে, এই কবিতাটো নথকা হ'লে তাৰ আৰম্ভই হ'ব নোৱাৰে ; প্ৰথমে সকলো নিৰ্মমতা লৈ, এই কবিতাটো অহাৰ প্ৰয়োজন আছিল।.... চেজানৰ শেষ বয়সতো হেনো বোডলেয়াৰৰ এই কবিতাটো কণ্ঠস্থ আছিল। চেজানেও কবিতা লিখিছিল।

আধুনিক শিল্পকলাৰ অসাধাৰণ অন্তৰ্দৃষ্টিসম্পন্ন এজন ব্যাখ্যাতা, শিল্পতাত্ত্বিক, শিল্প-ঐতিহাসিক হাৰ্বাৰ্ট ৰীড এজন কবিও।

৫

সাম্প্ৰতিক কালৰ ভাৰতীয় কবিসকলৰ ভিতৰত চিত্ৰকলাৰ লগত আন্তৰিক সম্পৰ্ক থকা কেইজনমান কবিৰ কথাহে জানো।

সি সকলৰ ভিতৰত বিষ্ণু দেৰ নামেই সৰ্বাগ্রে উল্লেখযোগ্য। তেওঁৰ কবিতাতো চিত্র ভাস্কৰ্যৰ প্ৰভাৱ আছে। যামিনী ৰায়ৰ লগত তেওঁৰ এটা অন্তৰংগ সম্পৰ্ক আছিল। যামিনী ৰায়ৰ শিল্পচিন্তা আৰু শিল্পসৃষ্টিৰ বিষয়ে তেওঁ লিখা প্ৰবন্ধবোৰ পুথি আকাৰে সংকলিত হৈছে। কলিকতাৰ বিখ্যাত শিল্পী-গোষ্ঠী কেলকেটা গ্রুপৰ লগতো বিষ্ণু দে বিশেষভাৱে জড়িত থকা কথা সকলোৱে জানে।

জৰ্জ কিয়েটে গীত-গোবিন্দ ইংৰাজীলৈ অনুবাদ কৰিছে। কেইবছৰমানৰ আগতে মকবুল ফিডা হুছেইনৰ কবিতাৰ এটা সংকলন জেনেভাৰপৰা প্ৰকাশিত হৈছে। হুছেইনে ৰামায়ণ আৰু গীতাঞ্জলিক উপজীব্য হিচাপে লৈ ভালেমান ছবি আঁকিছে। গোলাম ছেখ আধুনিক গুজৰাটী কবিতাৰ এজন পথিকৃৎ আৰু এজন প্ৰধান কবি।

ভাৰতৰ কোনো অঞ্চলতেই কবি আৰু শিল্পীৰ মাজত দীৰ্ঘস্থায়ী, যথাৰ্থতে আন্তৰিক সম্পৰ্ক এটা গঢ়ি উঠিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি; যদিও সাম্প্রতিক কালৰ বহু ভাৰতীয় কবিয়েই শিল্পকলাৰ অনুৰাগী, কোনো-কোনোৱে হীৰেন ভট্টাচাৰ্যৰ দৰে মাজে মাজে ছবিও আঁকে, নিছিম ইঝিকিলৰ দৰে কোনোজনে কলা-সমালোচনাও লিখে। সেইদৰে বহু ভাৰতীয় শিল্পীয়েই কবিতা পঢ়ে, কবিৰ বন্ধু, মাজে-সময়ে কবিতাও লিখে। সাম্প্রতিক ইউৰোপ, আমেৰিকা, ছোভিয়েটৰ বহু কবিয়েই শিল্পকলাৰ লগত গভীৰভাৱে জড়িত, শিল্পকলা-ইতিহাসৰ ছাত্র আৰু কলা-সমালোচক।

দুই

৬

গ্যেটে আৰু শিবলাৰৰ সমসাময়িক জাৰ্মান কবি, শিল্পতাত্ত্বিক লেছিঙে খৃঃ পূঃ দ্বিতীয় শতাব্দীৰ বিশ্ববিখ্যাত দা লাওকুন নামৰ গ্ৰীক ভাস্কৰ্যৰ লগত কবিতাৰ তুলনামূলক অধ্যয়ন আৰু বিশ্লেষণ কৰি কয়,—কবিতা কালপট নিৰ্ভৰ (Sequence in time) আৰু চিত্ৰ পৰিসৰ বা স্থানপট নিৰ্ভৰ (Sequence in space) কলা। চিত্ৰ ভাস্কৰ্যত সময়ৰ মুহূৰ্ত এটাহে থাকে, কবিতা 'কালানুক্ৰমিক অগ্ৰসৃতি'। লেছিঙে দেখুৱাই দৈ যায়,—চিত্ৰ ভাস্কৰ্য আৰু কবিতা ভিন্ন চৰিত্ৰৰ শিল্পমাধ্যম আৰু প্ৰত্যেকৰে সূত্ৰ-বিধিও ভিন্ন। কবিতা, সংগীত, স্থাপত্য, নৃত্য, চলচ্চিত্ৰ প্ৰত্যেকেৰে একোটা নিজস্ব শৈল্পিক সত্তা আছে। প্ৰত্যেকটো মাধ্যমৰে উপাদান, গঠন-কৌশল, সৃষ্টিপ্ৰক্ৰিয়া, ছন্দ গতি, প্ৰতিসাম্য অপ্ৰতিসাম্য আৰু বাহ্যিক অভিব্যক্তিৰ স্বকীয়তা আৰু প্ৰত্যেকটো শিল্প-মাধ্যমৰে নিজস্ব একোটা ভাষা আছে।

কবিতা আৰু চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ আবেদনো একে নহয়,—উপলব্ধি, ৰসাস্বাদনৰ পদ্ধতিও সুকীয়া সুকীয়া। কবিতা এটা আমি পঢ়ো, শুনোও, ছবি এখন চাওঁ, মূৰ্তি এটা হাতেৰে চুই চাব পাৰো। ছবি এখন আমি আন্ধাৰত নেদেখো, কণ্ঠস্থ থাকিলে আন্ধাৰতো কবিতা এটা মাতিব পাৰো। মূৰ্তি এটাত আচল মূৰ্তিটোৰ সৈতেই আমাৰ সাক্ষাৎ হয়, ছবি এখনে বাস্তৱ বা প্ৰকৃতিৰ অধ্যাস বা মায়াৰূপ এটাহে আমাক দিব পাৰে। কবিতা এটা পঢ়োঁতে চকু কাণ দুয়োটা ইন্দ্ৰিয়ৰ গুৰুত্ব প্ৰায় সমান সমান।

আকৌ কবিতা এটাই পাঠকৰ মনত যি আৱেগ-অনুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰে, একে ভাবৰ বা বিষয়ৰ ছবি এখনে দৰ্শকৰ মনত ঠিক অনুৰূপ আৱেগ-অনুভূতিৰ সঞ্চাৰ নকৰিবও পাৰে। এখন ছবিয়ে, এটা কবিতাই সৃষ্টি কৰা আৱেগ-অনুভূতিৰ মাত্ৰা, গভীৰতা, ব্যাপ্তি একে পৰিমাণৰ নহয়।

কবিতা এটাৰ ভাল চিত্ৰায়ন এখনেও কবিতাটোৰ ভাব-ৰূপৰ অতি সামান্য অংশহে চিত্ৰ-মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। চিত্ৰ এখনক কবিতালৈ নিব খোজোঁতেও একে অৱস্থাই হয়। কিন্তু কবিতা এটাৰ এখন ভাল চিত্ৰায়নে, চিত্ৰ এখনক লৈ লিখা এটা কবিতাই দৰ্শক বা পাঠকক,—মূল ছবিখন চাবলৈ, মূল কবিতাটো পঢ়িবলৈ কেতিয়াবা প্ৰলুব্ধ কৰিব পাৰে। চিত্ৰখনৰ কিবা ভাব এটা কবিতাটোত, কবিতাটোৰ কিবা ভাব এটা চিত্ৰখনত দেখ-নেদেখকৈ সোমাই থকা যেন লাগে। কিন্তু চিত্ৰায়ন এখন এটা কবিতাৰ সম্পূৰক নহয়।

সংগীত আৰু স্থাপত্য সম্পূৰ্ণ বিমূৰ্তধৰ্মী কলা। সকলো কলাই কম-বেছি পৰিমাণে ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য, কিন্তু চিত্ৰ আৰু সংগীত একেবাৰে ইন্দ্ৰিয়নিৰ্ভৰ কলা। অন্ধ মানুহ এজনে ছবি চাব নোৱাৰে, কলা মানুহে গান শুনিব নোৱাৰে। কবিতাৰ উপলব্ধিত সকলো ইন্দ্ৰিয়ৰ প্ৰয়োগ ঘটে।

৭

চিত্ৰ ভাস্কৰ্যক সম্পূৰ্ণৰূপে কালস্থিতিহীন বা কাল-প্ৰবাহহীন বুলি ক'ব নোৱাৰি। সচা কথা,—'বাস্তৱধৰ্মী শিল্পই যিহেতু বিশাল প্ৰকৃতিক ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰত যথাৰ্থৰূপ দিয়াৰ চেষ্টা কৰে; অৰ্থাৎ প্ৰকৃতিক প্ৰতীক-মাধ্যমলৈ ৰূপান্তৰিত নকৰি সামান্য অনুকৰণৰ চেষ্টা কৰে, সেই কাৰণেই তাৰ ভূমি বা বিচৰণ ক্ষেত্ৰ, ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰ হেতু সীমাবদ্ধ'। কিন্তু ছবি এখন দৰ্শকৰ চৰ্ম-

চক্ষুৰপৰা মনঃচক্ষুলৈ ঘোৰাৰ লগে লগেই সি স্থানৰপৰা কাললৈ গতি কৰে। তেতিয়া তাৰ 'ভূমি বা বিচৰণ ক্ষেত্ৰ, ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰ' হেতু সীমাবদ্ধ হৈ নাথাকে।

এক মুহূৰ্তত ছবি এখন, মূৰ্তি এটা, মন্দিৰ এটা—কোনেও চাব নোৱাৰে: কোনোটোকেই সম্পূৰ্ণকৈ নেদেখে, উপলব্ধিও কৰিব নোৱাৰে। খাজুৰাহৰ কান্দাৰিয়া মহাদেউ, কামাখ্যা মন্দিৰ, ভিক্টোৰিয়া মেম'ৰিয়েল, দ পৰ্বতীয়াৰ গংগা-যমুনা, আনকি হস্তিবিদ্যাণৱ পুথিচিত্ৰৰ অণুচিত্ৰ এখনো এক মুহূৰ্তত চাব নোৱাৰি।

প্ৰথম দৃষ্টিতে বা দৰ্শনতে ছবি এখনক তাৰ সামগ্ৰিক ৰূপত আমি দেখা পাওঁ। অৰ্থাৎ ছবিখনৰ লগত আমাৰ চকু আৰু মনৰ এটা সংলাপ আৰম্ভ হয়। ছবিখনে বা চিত্ৰকৰজনে বিচৰামতে বিভিন্ন দূৰত্বত বৈ বাৰে বাৰে নিৰীক্ষণ কৰো ছবিখনৰ প্ৰতিটো বস্তু, ৰূপ, বৰ্ণ, প্ৰতিডোখৰ স্পেচৰ মাজৰ অন্তৰ্নিহিত সম্পৰ্ক, সাযুজ্যক উপলব্ধি অনুভৱ কৰিব নোৱৰালৈকে ব্যাকুল হৈ আমি ছবিখনৰ চিত্ৰ স্থানত ঘূৰি ফুৰোঁ, কেতিয়াবা বৈ থাকোঁ।

স্থাপত্য ভাস্কৰ্যৰ ক্ষেত্ৰত চকুৰ লগে লগে দৰ্শকো শাৰীৰিক-ভাৱে গৈ থাকিব লাগে। স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য, চাৰিও ফালৰপৰা চোৱা বস্তু। আকৌ, মন্দিৰ বা স্থাপত্য কীৰ্তি এটাৰ ভিতৰত নোসোমোৱাকৈ, ভিতৰৰ শূন্যতাখিনিৰ উপলব্ধি নকৰাকৈ, স্থাপত্যৰ সৌন্দৰ্য আৰু মহিমা অনুভৱ কৰা টান। দিনটোৰ বিভিন্ন প্ৰহৰৰ চলমান ছাঁ-পোহৰত একেটা মন্দিৰক, একেটা মুক্তাংগন ভাস্কৰ্যক বেলেগ বেলেগ দিশৰপৰা বেলেগ বেলেগ দেখা যায়। ৰাতিপুৱাৰ, দুপৰীয়াৰ, আবেলিৰ, গধূলিৰ আৰু জোনাকৰ তাজমহল একেটা নহয়।

দৰ্শকৰ আৱেগিক আনুভূতিক তন্ময়তাৰ মাজতহে ফুল এপাহে পাহি মেলাৰ দৰে ছবি এখন ধীৰে ধীৰে, তৰপে তৰপে

উন্মোচিত হৈ উঠে আৰু কাল পৰিসৰত যি তন্ময়তাৰ সৃষ্টি হয়, তাত স্থান কাল একাকাৰ হৈ পৰে। এ'টেন ছ'ৰিয়াই নামৰ এগৰাকী শিল্পতাত্ত্বিকে কৈছে ঃ···Can any one appreciate the full beauty ot a painting without a period of contemplation ? এই period of contemplation বা গভীৰ ধ্যানৰ কাল, ৰাজশেখৰে কোৱা ভাবয়িত্ৰী প্ৰতিভাৰ (contemplative imagination) লেখীয়া কথা। এইখিনিতে আমি ৰবীন্দ্ৰনাথৰ বলাকাৰ সেই বিখ্যাত কবিতাটোৰ কিছুমান পংক্তিলৈ মনত পেলাব পাৰোঁ।

তুমি কি কেবলি ছবি, শুধু পটে লিখা ?
তুমি তাদেৰ মতো সত্য নও ?
হায় ছবি, তুমি শুধু ছবি ?
············
···········
তব সুৰ বাজে মোৰ গানে ;
কবিৰ অন্তৰে তুমি কবি—
নও ছবি, নও ছবি, নও শুধু ছবি ॥

ছবি এখন কেৱল চকুৰেহে চাব পাৰি যদিও চকুৰে চালেই ছবি এখন চোৱা নহয় : ভাল কবিতা এটা যেনেকৈ পঢ়ি শেষ কৰাৰ লগে লগেই শেষ নহয়। এটা ভাল কবিতাই সুদীৰ্ঘ কাল ধৰি ভাল পাঠকৰ মনটোক মুগ্ধ মগ্ন শান্ত অশান্ত কৰি ৰাখে ; তেনেকৈয়ে ভাল ছবি এখনে দৰ্শকৰ চকুত ওপঙি, উটি-বুৰি থাকি মনৰ মাজত নানা ৰূপ-বৰ্ণ-ভাব-ভংগী-অৰ্থ-ব্যঞ্জনাৰে বিচৰণ কৰে। চকুটো মনৰ এটা অংশহে।

৮

কবিতা প্ৰতীকনিৰ্ভৰ কলা। কবিতাৰ শব্দ অৰ্থৰ প্ৰতীক। শব্দৰ ধ্বনি আৰু অৰ্থই কবিতাৰ প্ৰধান বৈভৱ। চিত্ৰত ৰং ৰেখা ৰূপ স্পেচ পোহৰ ছাঁ। চিত্ৰকৰে পটত বা স্থান পৰিসৰত একোটা বস্তুক (object) বা একোটা ইমেজক স্থাপন কৰি সিহঁতৰ মাজত পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক প্ৰতিষ্ঠা কৰে। কবিতা সময় পৰিসৰত শব্দৰ ৰৈখিক অনুক্ৰম। কালৰ পৰিসৰত কবিয়ে শব্দৰ পাছত শব্দ, পংক্তিৰ পাছত পংক্তি বহুৱাই যায়।

শিল্পী নন্দলাল বসুৱে এবাৰ কৈছিল: কাব্যে প্ৰথমে আসে ইংগিত—গাছ, এই ৰূপ একটা শব্দ প্ৰতীক ; পৰে বস্তুৰ বোধ। চিত্ৰে প্ৰথমেই আসে বস্তু ; ৰং ও ৰেখাৰ ভাষা যোগে তা চিত্ৰেৰ বিষয় হয়। অতঃপৰ কবিতাৰ গাছ আৰ ছবিৰ গাছ, কোনটিই গাছ হিসেবে স্থিৰ থাকে না, নিজ নিজ ব্যঞ্জনাৰ দ্বাৰা ৰসিকেৰ মনকে ৰসেৰ অভিমুখে প্ৰেৰণ কৰে।

৯

শব্দেৰে চিত্ৰৰ বৰ্ণৰ সংবেদন বা ইন্দ্ৰিয়জ উদ্দীপনা সৃষ্টি কৰা কবিৰ দুঃসাধ্য। কবিতাত বৰ্ণব্যঞ্জক শব্দটোহে থাকে, চিত্ৰত সাক্ষাৎ বৰ্ণটোৱেই থাকে। কবিতাৰ শব্দৰ দৰেই বৰ্ণও আৱেগবাহী। কবিতাৰ দৰে চিত্ৰই প্ৰত্যক্ষভাৱে গতি ৰীতি ছন্দ ধ্বনি প্ৰবাহৰ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। বাস্তৱত নটৰাজ মূৰ্তিটোত কোনো গতি নাই, বিশেষ এক ভংগীত নিশ্চল, স্থিৰ ; সোঁ ভৰি, সোঁ হাতখনত গতিৰ দ্যোতনাহে আছে। ৰসিকজনৰ মনৰ মাজতহে নটৰাজ নৃত্যৰত। সেইদৰে দৰ্শকৰ চকু আৰু মনৰ পটতহে ছবি এখনৰ ৰং স্পন্দিত হৈ উঠে। আনহাতে, ছন্দ মানেই প্ৰাণ ; কি কবিতা কি চিত্ৰ কি ভাস্কৰ্য,—এই প্ৰাণৰেই অভিব্যক্তি।

প্ৰধানকৈ ৰেখা আৰু বৰ্ণৰেই চিত্ৰকৰে চিত্ৰত ছন্দ সৃষ্টি কৰে। ৰূপৰ দেহৰেখাৰ (contour) ভংগী, প্ৰবাহ, ৰেখাৰ ব্যঞ্জনা আৰু পুনৰাবৃত্তিৰ যোগেদিয়েই চিত্ৰকৰে চিত্ৰত ছন্দৰ সঞ্চাৰ কৰে। ঢৌ খেলোৱা, পকোৱা ৰেখা ধনাত্মক শব্দৰ দৰেই। ঢৌ খেলোৱা ৰেখাই ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনিৰো সৃষ্টি কৰে। এইখিনিতে পাঠকে,—ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কবিতাটোৰ—'তব সুৰ বাজে মোৰ গানে,'—এই পংক্তিটোলৈ আকৌ এবাৰ মনত পেলাব পাৰে।

শব্দৰ দৰে আৱেগ উদ্ৰেক, উদ্দীপ্ত আৰু ভাবানুষংগ সৃষ্টি কৰিব পৰা শক্তি বৰ্ণৰো কম নহয়। শব্দেৰে প্ৰকাশ কৰিব নোৱৰা সুৰ এটাক বোধ হয় বৰ্ণেৰে প্ৰকাশ কৰিবলৈ উজু হ'ব। এই কাৰণতেও সম্ভৱতঃ আধুনিক চিত্ৰকলাত ফৰ্ম আৰু বৰ্ণৰ প্ৰাধান্য, চিত্ৰৰূপৰা ৰেখা প্ৰায় বহিষ্কৃত।

হালধীয়া ৰঙা সুমথিৰা সেউজীয়া নীলা বেঙুনীয়া আদি প্ৰাথমিক (primary) আৰু মিশ্ৰ বৰ্ণবোৰৰ সামাজিক সময়, সামাজিক স্থান, সংস্কৃতিভেদে একোটা প্ৰতীকী অৰ্থ আৰু ব্যঞ্জনা আছে। তাৎক্ষণিকভাৱে নহ'লেও চিত্ৰকৰে বৰ্ণৰ বৈচিত্ৰ্য বৈপৰীত্য, বাদী সংবাদী চৰিত্ৰ, অনুক্ৰম (sequence), সংগতি (harmony), স্তৰভেদৰ উজ্জ্বলতা অনুজ্জ্বলতা (light and dark tone), মাত্ৰা আৰু বৰ্ণৰ দ্যুতিৰ যোগেদি,—আমি কাণেৰে নুশুনা, কেৱল মনেৰে উপলব্ধি কৰিব পৰা ছন্দস্পন্দৰ সৃষ্টি কৰে। কবিয়ে ইমেজ বা মেটাফৰৰ বাহিৰে ছবিৰূপৰা দেখাকৈ কবিতালৈ একো নিব নোৱাৰে।

ছবি এখনৰ দৰে কবিতা এটাকো বৰ্ণনা কৰিব নোৱাৰি, উপলব্ধিহে কৰিব পাৰি। কবিতা ভাবনা-আশ্ৰিত, ছবি ৰূপাশ্ৰিত বুলি কোৱা হয়। কবিতাত থকা ৰূপ ভাবনাজাত, চিত্ৰত থকা ভাবনা ৰূপজাত। ভাবনা নোহোৱা ছবি নাই,—মেটাফৰ, ইমেজ নোহোৱা কবিতা নাই। কালিদাসৰ মেঘদূতৰ প্ৰতিটো মেঘমন্দ্ৰ

শ্লোকেই পাঠকৰ মনৰ চকুত ছবি হৈ ভাহি উঠে। মেঘদূত যেন উল্লম্ব (vertical) আৰু আনুভূমিকভাৱে (horizontal) অঁকা এখন সুদীর্ঘ বিশাল মুৰাল বা দেৱাল চিত্ৰ।

১০

ৰবীন্দ্ৰনাথে শেষ বয়সত ছবি আঁকিবলৈ লৈছিল। জীৱনৰ গধূলি বেলিকা তেওঁ কিয় ছবি আঁকিবলৈ ললে,—এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বহু বিদগ্ধজনে বহু ধৰণেৰে দিছে। আমাৰ বোধেৰে তাৰ আৰু এটা কাৰণ হ'ব পাৰে,—চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ ভাষাৰ সাৰ্বজনীনতা। জীৱনৰ শেহৰফালে ভাষাৰ সীমাবদ্ধতাক লৈ তেওঁৰ এটা সংশয়ৰ ভাব হৈছিল। অমিয় চক্ৰবৰ্তী আৰু ৰাণী চন্দক কোৱা দুটামান কথাৰ পৰাই তেওঁৰ এই সংশয়ৰ ভাবটো ধৰা পৰে।··· বাক্যেৰ সৃষ্টিৰ উপৰে আমাৰ সংশয় জন্মে গেছে।··· এই টলমল অবস্থায় এখনকাৰ মতো দুটো পাকা ঠিকানা পেয়েছি আমাৰ বানপ্ৰস্থেৰ—গান আৰ ছবি।

···সাহিত্য বেশী ভাগ হচ্ছে unsubstantial, তাই ভাষাৰ পৰিবৰ্তনেৰ সঙ্গে সঙ্গে তাৰ ৰস মৰে যায়।· ছবিৰ এক হিসেবে স্থায়িত্ব তাই অনেক বেশী।

চিত্ৰ ভাস্কৰ্য সংগীতৰ ভাষা সাৰ্বজনীন, কবিতাৰ ভাষাৰ সাৰ্বজনীনতা বিশেষ একোটা ভাষাসাপেক্ষ; যেনে অসমীয়া, মাৰাঠী, তামিল। কিন্তু বিশেষ এটা ভাষাত লিখা কবিতা এটাৰ ভিতৰত এটা নিৰ্বিশেষ ভাষা থাকে। সেই নিৰ্বিশেষ ভাষাটো সাৰ্বজনীন ভাষা। ৰস আৰু ভাবৰ ভাষা। এই কাৰণেই কবিতাৰ অনুবাদ বা অনুসৃষ্টি সম্ভৱ হৈছে।

১১

আধুনিক কালত ইম্প্ৰেছনিষ্ট, ছিম্বলিষ্ট, এক্সপ্ৰেছনিষ্ট চিত্ৰকৰসকলেই বাস্তৱৰ অনুকৃতিৰপৰা চিত্ৰকলাক মুক্ত কৰি বা বাস্তৱক,

প্ৰকৃতিক প্ৰতীকলৈ ৰূপান্তৰিত কৰি—চিত্ৰলৈ দৃশ্যাতীতৰ ব্যঞ্জনা আৰু ব্যাপ্তি আনিবলৈ চেষ্টা কৰে। দৃশ্যমান বস্তুৰ্জগত বা বহিঃজগতৰ বৰ্ণনা নহয়, ব্যঞ্জনা সৃষ্টিহে শিল্পীসকলৰ অন্বিষ্ট হৈ পৰে। আৰু তেতিয়াৰপৰাই চিত্ৰ ভাস্কৰ্য আৰু কবি শিল্পীৰ সম্পৰ্কটো আৰু গাঢ় হৈ আহে। এইখিনিতে পল গোঁগ্যাই বিখ্যাত প্ৰতীকবাদী ফৰাচী কবি ষ্টেফান মাৰ্লামেৰ কেইবাখনো প্ৰতিকৃতি অঁকা কথাটো উল্লেখ কৰিব পাৰি।

ইম্প্ৰেছনিজম, এক্সপ্ৰেছনিজম শিল্পাদৰ্শৰ প্ৰভাৱ কবিতালৈকো সংক্ৰমিত হৈছিল। ছুৰৰিয়ালিজম শিল্পাদৰ্শ পৃথিৱীৰ বহু কবি শিল্পীৰ উমৈহতীয়া আদৰ্শ আছিল। ছুৰৰিয়ালিষ্ট চিত্ৰ-কৰসকলৰ কোনোৱে ছবিত কাব্যিক শিৰোনামা দি ভাল পাইছিল, কোনো কোনোৱে ছবিত শব্দও লিখি দিছিল। ৰোমাণ্টিছিজমৰ পাছত ছুৰৰিয়ালিজমেই সুদীৰ্ঘ কাল ধৰি কবিতা আৰু শিল্প-কলাত গভীৰভাৱে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। ছুৰৰিয়ালিজমৰ প্ৰভাৱৰপৰা কবিতা এতিয়াও মুক্ত হোৱা নাই।

১২

চিত্ৰকল্প শব্দটোৱেই বুজায়—চিত্ৰৰ নিচিনা, চিত্ৰ নহয়। চিত্ৰকল্পবাদী কবিসকলৰ হাতত চিত্ৰকল্প হৈ পৰে কবিতাৰ এক ভাষা,—ভাব প্ৰকাশৰ এটা মাধ্যম ; কেৱল চিত্ৰ বা বিশুদ্ধ চিত্ৰ, চিত্ৰৰ কাৰণে চিত্ৰ নহয়। নিলছ ব'ৰে এবাৰ হাইজেনবাৰ্গক কৈছিল :···when it comes to atoms, language can be used only as in poetry. The poet, too is not merely so concerned with describing facts as with creating images.

চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ দৰে মূৰ্ত বিমূৰ্ত চিত্ৰকল্পও আছে। চিত্ৰকল্পবাদী কবিসকলৰ এমি লোৱেল, কাৰ্লছ বিলিয়ামছ কাৰ্লছ,

এজৰা পাউণ্ড—চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ অনুৰাগী আছিল। আমি জনাত কিন্তু চিত্ৰকল্পবাদী কবিসকলৰ কোনোৱেই চিত্ৰকৰ নাছিল।

১৩

কবি আৰু শিল্পীৰ সৃষ্টিৰ আধাৰ জীৱন আৰু বাস্তৱ, বহিঃপ্ৰকৃতি অন্তঃপ্ৰকৃতি, ব্যক্তি সমষ্টিৰ অভিজ্ঞতা অভিজ্ঞান হোৱাৰ কাৰণেই, তেওঁলোকৰ বোধশক্তি, চিন্তা, স্বপ্ন আৰু সংবেদনৰ মাজত কোনো মৌলিক পাৰ্থক্য নথকা হেতুকেই সম্ভৱতঃ,—বিশিষ্ট মাধ্যমৰ হৈও, মূৰ্ত বিমূৰ্ত চৰিত্ৰ একোটা লোৱাৰ পাছতো—বসন্তৰ এখন ছবি, ৰাগ বসন্ত, বসন্তৰ এটা কবিতাৰ মাজত দৃশ্য, অদৃশ্য এটা গভীৰ সম্পৰ্ক বৰ্তমান। □

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচিন্তা

> জাতীয় বীৰসকলৰ কাৰ্য'ৰ আমি শলাগ লব লাগিব যুক্তি বিচাৰ বা সমালোচনাৰ ভিতৰেদি, 'কাণি-মূনি বাই' বুলি নহয়; কিয়নো কণা-মূনা শ্ৰদ্ধা-অশ্ৰদ্ধাৰ নামান্তৰ মাত্ৰ।
>
> ডিম্বেশ্বৰ নেওগ। সূচনা। জ্যোতি-প্ৰতিভা

প্ৰায় ত্ৰিশ-একত্ৰিশ বছৰমানৰ আগৰ কথা। জ্যোতিপ্ৰসাদ দেৰগাঁও বিহু সন্মিলনৰ পোৰোহিত্য কৰিবলৈ আহিছিল। সন্মিলন ভাগিলত আমি কেইজনমান স্কুলীয়া ছাত্ৰই তেখেতক লগ ধৰিবলোগৈ। ভাৰস্থিতৰে বিহু মাননিৰ শৰাইখন আগবঢ়াই ক'লো,—আমাৰ পুথি-ভঁৰালটোলৈকো এখন্তেক যাব লাগে। শৰাইখনৰপৰা বিহুৱানখন হাতত লৈ একেষাৰেই তেখেতে আমাক ক'লে,—এতিয়া যোৰহাটলৈ যাওঁ, কাইলৈ পুনৰ আহিম।....সেই মতে আহিছিলো। আমি ল'ৰাহঁতে পতা সেই সভাখনত দেৰগাঁৱৰ ভালেখিনি গণ্যমান্য লোক উপস্থিত আছিল।

সেইদিনাৰ সভাত কোৱা গোটাচাৰেক কথা আজিও মোৰ মনত আছে। গাত লোৱা বা পিন্ধা কাপোৰখনত মানুহে নানা তৰহৰ,

নানা বৰণৰ ফুল বাছি লয় কিয়, পাণখোৱাখনৰ কাণত পাণ কটা হয় কিয়, তাঁতশালৰ নাচনীটো ম'ৰা এটা কৰি সজা হয় কিয়, তামুলী-পীৰাখনত, চাল-পীৰাখনত হেঙুল-হাইতাল বোলায় কিয়—ইত্যাদি। মানুহৰ সহজাত সৌন্দৰ্য চেতনা, ব্যৱহাৰিক বস্তু এটাৰ উপযোগ মূল্যৰ লগত উপভোগ মূল্যৰ সংযোগ, বিশেষকৈ নিত্য ব্যৱহাৰ্য বস্তুবোৰক সৌন্দৰ্য সম্পদ কৰি গঢ়ি তোলাৰ বিষয়ে সেই সভাত তেখেতে বহুত কথা কৈছিল। আমাক কোৱা সেই কথাবোৰৰ কিছু কিছু যে কেতিয়াবাই জ্যোতিপ্ৰসাদে তেখেতৰ বিভিন্ন নিবন্ধত সুমুৱাই থৈছিল, সেই কথা 'জ্যোতিধাৰা' (১৯৬১) প্ৰকাশ হৈ ওলোৱাৰ আগলৈকে জনা নাছিলোঁ।

'আমাৰ জীৱনৰ সকলো স্তৰতে সংস্কৃতিৰ পোহৰ পৰিব লাগিব। দৈনন্দিন কাৰ্যবোৰৰ পৰাও আনন্দ পাবৰ কাৰণে তাতো সৌন্দৰ্য সমাবেশ হ'ব লাগিব'।

....'সংস্কৃতি হৈছে জীৱনত সৌন্দৰ্যৰ সুপ্ৰয়োগ। সৌন্দৰ্য-পূজাৰী মানুহটোৱে সাংস্কৃতিক উন্নতিৰ খাপে খাপে উঠি আহি জীৱনৰ সকলো ক্ষেত্ৰতেই সৌন্দৰ্য নমাবলৈ চেষ্টা কৰিছে'।

'সেই কাৰণেই তোমালোকক সদায় কৈছিলোঁ যে ব্যৱহাৰিক সকলো বস্তুৰ ওপৰতে কলাৰ যাদু-কাঠি ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ লৱা'।[১]

কাৰুশিল্পৰ পুনৰুত্থান আৰু বিকাশ অবিহনে যে ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ অগ্ৰগতি অসম্ভৱ,—এই কথাটো ভাৰত শিল্প-তত্ত্ববিদ পণ্ডিত আৰু শিক্ষাব্ৰতী ই. বি. হাভেলেই পোন প্ৰথমে উপলব্ধি কৰিছিল, কৈছিল আৰু লিখিছিলোঁ। প্ৰথম জ্যোতিপ্ৰসাদেই আমাৰ ইয়াত শিল্পকলাৰ বিকাশ আৰু বিস্তাৰত কাৰুশিল্পৰ গুৰুত্বটো কি বা ক'ত বুজি পাইছিল আৰু ব্যৱহাৰিক সকলো বস্তুক সুৰুচিপূৰ্ণ আৰু সুন্দৰ কৰি তোলাৰ কথা বাৰে বাৰে কৈছিল।

উল্লেখযোগ্য যে জ্যোতিপ্ৰসাদ বাৰ্লিনত থকা সময়ছোৱাত জাৰ্মানীৰ শিল্প জগতত বউহাছ (Bauhas) গোষ্ঠীৰ অখণ্ড প্ৰতাপ। ৰুচিয়া আৰু হলেণ্ডৰপৰা ভালেকেইজন চিত্ৰশিল্পী, নক্সাবিদ, স্থপতি আহি ওৱাল্টাৰ গ্ৰোপিয়াছে প্ৰতিষ্ঠা আৰু পৰিচালনা কৰা বউহাছ স্কুলত গোট খাইছিলহি। এই শিল্পী গোষ্ঠীটোৱে কাৰু আৰু চাৰুৰ মাজত থকা ব্যৱধান নাইকিয়া কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। তেওঁলোকে প্ৰচাৰ কৰিছিল : —It is harder to design a first rate chair than a second rate painting. দুগৰাকী বিশ্ববিখ্যাত আধুনিক চিত্ৰকৰ পল ক্লে আৰু ভাছিলি কাণ্ডিনস্কিয়েও কিছুদিন বউহাছ স্কুলত শিক্ষকতা কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে ক'তো বউহাছ গোষ্ঠীৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই যদিও বউহাছ গোষ্ঠীৰ স্থাপত্য সম্পৰ্কীয় চিন্তা-ভাৱনাই আধুনিক স্থাপত্যৰ প্ৰতি তেখেতক সচেতন কৰিছিল বুলি অনুমান হয়।

'অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ' (ৰচনা কাল, ১৯৪৭) নামৰ নিবন্ধটিয়েই শিল্পকলা সম্পৰ্কীয় জ্যোতিপ্ৰসাদৰ একমাত্ৰ ৰচনা যদিও 'শিল্পীৰ পৃথিৱী', 'আইদেউৰ জোনাকী বাট', 'অসমৰ ফিল্ম শিল্প', 'পোহৰলৈ' আৰু 'নতুনৰ পূজা'ৰ অ'ত ত'ত চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য আৰু স্থাপত্যৰ বিষয়েও কিছু কথা সিঁচৰতি হৈ আছে। সকলোবোৰ কথাই ভাৰত আৰু অসমীয়া শিল্পৰ ঐতিহ্য আৰু নতুন শিল্প সৃষ্টিৰ সন্দৰ্ভত লিখা। এই কথাবোৰত তেখেতৰ অনুসন্ধিৎসা, ঐতিহ্যবোধ, ৰূপৰুচি, শিল্পৰসবোধ আৰু অসমীয়া 'স্থাপত্যৰ নৱৰূপ'ত নতুন স্থাপত্য চিন্তাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। শেষোক্ত এই মূল্যবান ৰচনাখনৰ কাৰণেই নিঃসন্দেহে জ্যোতিপ্ৰসাদ আধুনিক অসমীয়া কলা-সমালোচনাৰ পথিকৃত বুলি ক'ব পাৰি। এই ৰচনাখন সমন্বয়-সন্ধানী জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভাৰ আন এটি উজ্জ্বল নিদৰ্শন।

ইউৰোপত থকা কালছোৱাতেই আধুনিক ইউৰোপীয় চিত্ৰকলা, ভাস্কৰ্য আৰু স্থাপত্যৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰত্যক্ষ পৰিচয় ঘটে। তেখেতৰ বিভিন্ন ৰচনাত মনচ্ছায়াবাদ (Impressionism), ত্ৰিকোণবাদ বা আকৃতিৰ বিন্যাসবাদ (Cubism), প্ৰতীকবাদ (Symbolism) আৰু ভৱিষ্যবাদৰ (Futurism) উল্লেখ আছে। তেখেতে অঁকা গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ নক্সাটোৱেই বিমূৰ্ত একৰঙী (monochrome) ছবি এখনৰ দৰে, ৰূপকল্পনা আৰু নক্সা-কুশলতাৰ চমৎকাৰ সমন্বয়। ছবি একেবাৰে নঅঁকা-জনৰ কাৰণে তেনে নক্সা এটা অঁকাটো সাধাৰণতে সম্ভৱপৰ নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে চলচ্চিত্ৰ পৰিচালনা কৰা কথাটোও এইখিনিতে স্মৰ্তব্য।

এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লেখাসমূহত চিত্ৰকলা সম্পৰ্কত মাত্ৰ এটা আৰু ভাস্কৰ্যৰ সম্বন্ধে এঘাৰ-বাৰটামান বাক্যহে পোৱা যায়।....'থাপনাখন দেখোন কিউবিষ্ট design-ৰ। তাত অঁকা-বকাবোৰৰ কোনোটো Impressionist, কোনোটো Symbolist শিল্পীৰ আলেখ্যৰ দৰে।'[২]

কোনো কোনো নামঘৰ আৰু সত্ৰত থকা সিংহাসনৰ লেখনিপাট, পাৰ্বণিপাট আৰু আৰ্মাহৰ থিয়পাটত থকা ছবি কিছু দেখিছোঁ। প্ৰায়বোৰেই অৰ্বাচীন, কিন্তু লোক-কলা চৰিত্ৰৰ। পোহৰৰ কথাই নুঠে অসমীয়া লোক-চিত্ৰৰ, সৰহভাগ অসমীয়া পুথি-চিত্ৰৰ বৰ্ণও মণ্ডনধৰ্মী (decorative)। মনচ্ছায়াবাদী-সকল আছিল পোহৰৰ স্পন্দন আৰু উজ্জ্বলতাৰ উপাসক। তেওঁলোকে বিশ্বাস কৰিছিল বৰ্ণৰ এটা নিজা সত্তা আছে। দৃশ্যগত সংবেদনক, আন কথাত সূৰ্যৰ পোহৰত ওপঙি থকা, উদ্ভাসিত কোনো এটা বস্তুৰ উপৰি ভাগক মহিমান্বিত পোহৰত চিত্ৰিত কৰাই আছিল মনচ্ছায়াবাদীসকলৰ প্ৰধান লক্ষ্য। আকৌ পল গোগ্যাঁ, বিভন প্ৰমুখ্যে প্ৰতীকবাদী বা সমন্বয়বাদী

চিত্ৰকৰসকলৰ চিত্ৰৰ আধুনিক চিন্তা-ভাবনাজাত সাংশ্লেষিক, মন্ময়ী, আৰোগিক চৰিত্ৰটো লোক-কলাত পোৱা নাযায়। কেৱল মণ্ডনধৰ্মিতাৰ ফালৰপৰা গোগ্যাঁৰ ছবিৰ লগত লোক-চিত্ৰৰ কিছু সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায় যদিও সিও ভিন্ন প্ৰকৃতিৰ। প্ৰতীকবাদী চিত্ৰকৰসকলে বিশুদ্ধ বৰ্ণক বিস্তৃত সমতল ভূমিত ব্যবহাৰ কৰি অধিকতৰ অভিব্যক্তিপূৰ্ণ কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। লোক-কলাৰ বিমূৰ্ত্ততা আৰু আধুনিক কলাৰ বিমূৰ্ত্ততাও একে ধৰণৰ নহয়।

সিংহাসনখনৰ এটা জ্যামিতিক গঢ় আছে কিন্তু কিউবিষ্ট ৰীতিৰ ঘৰ এটাৰ দৰে খোলা বা মুক্ত স্পেচ খণ্ড (open space block) আৰু বন্ধ স্পেচ খণ্ডেৰে (closed space block) সি গঠিত হোৱা নাই। আমহি ঘৰটোৰ বাদে সিংহাসনখনত কোনো মুক্ত স্পেচখণ্ড নাই। আনহাতে, সিংহাসনখনৰ উপৰি ভাগে তাৰ কোনো আভ্যন্তৰীণ গঠন বা বিন্যাসৰ আভাস নিদিয়ে। সিংহাসনখনৰ বাহ্যিক ৰূপটোও ভঙা-ছিঙা, ওলোৱা-সোমোৱা ধৰণৰ নহয়। কিউবিষ্টসকলে নিয়তাকাৰ বা গোটা বস্তু এটাক বা বস্তুৰূপক ভাঙি ত্ৰিপাৰ্শ্ব কাঁচখণ্ড (prism) সদৃশ পাৰ্শ্ব সমষ্টিত পৰিণত কৰে আৰু সেই পাৰ্শ্বসমূহক ইটোৰ ওপৰত সিটো ওপৰা-উপৰিকৈ সংস্থাপিত কৰি ভাঙি পেলোৱা বস্তুটোকে আকৌ নিৰ্মাণ কৰি ৰূপভংগী, আয়তন আৰু স্পেচ সৃষ্টি কৰে।[৩]

সিংহাসনৰ মূল স্থাপত্যিক ৰূপটোৰ লগত ব্ৰহ্মদেশৰ কিছুমান স্তূপৰ বিশেষকৈ মিংগলাজেদিৰ (১২৭৫ খৃঃ) সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। ঊনবিংশ শতাব্দীৰ এখন ব্ৰহ্মদেশীয় পুথি-চিত্ৰৰ নিমি জাতকৰ ছবিত নিমিৰ ৰথৰ ওপৰছোৱাৰ গঠন-ৰীতি আমাৰ সিংহাসনৰ গঠন-ৰীতিৰ সৈতে প্ৰায় একে।[৪] ৰৰণো প্ৰায় একে ধৰণৰ, হালধীয়া আৰু ৰঙা। উল্লেখযোগ্য যে দশম-একাদশ শতিকাৰ ব্ৰহ্মদেশীয় স্তূপৰ আহিৰ কেইবাটাও স্তূপৰ

ভগ্নাৱশেষ অৰুণাচলৰ টিৰাপ অঞ্চলৰ বিজয়ানগৰত আৱিষ্কৃত হৈছে।

চিত্র আৰু চিত্রশিল্পীৰ লগত জ্যোতিপ্রসাদৰ এটা আন্তৰিক সম্বন্ধ আছিল। ১৯১৯ চনত তেজপুৰত অনুষ্ঠিত হোৱা আসাম ছাত্র সন্মিলনৰ সভাৰ লগতে এখন 'সামাজিক প্রদর্শনী'ও হৈছিল। অসমৰ সামাজিক, অৰ্থনৈতিক জীৱনৰ কথা চিত্ৰেৰে দেখুৱাই বাইজৰ চকুত পেলোৱাই সেই প্রদর্শনীৰ উদ্দেশ্য আছিল বুলি অমিয় কুমাৰ দাসে লিখিছিল। তেজপুৰৰ ছাত্রসকলৰ মাজত চিত্র-শিল্পলৈ মন দিয়া সকলো ছাত্রকে গোটাই আনিলে জ্যোতিপ্রসাদে। প্রতাপ বৰুৱা, জগত চন্দ্র বড়ো···। কলিকতা আৰ্ট স্কুলৰ ছাত্র ডিবৰুৰ মুক্তা বৰদলৈ আহিল তেজপুৰলৈ। চিত্র অঙ্কনৰ আয়োজন হ'ল তেওঁলোকৰ ঘৰতেই। সম্ভৱতঃ সেইখনেই আছিল অসমৰ প্রথম চিত্র-প্রদর্শনী।

ইউৰোপৰপৰা উভতি আহি জ্যোতিপ্রসাদ এবাৰ বৰদোৱালৈ গৈছিল আৰু বৰদোৱাৰ নামঘৰৰ খুঁটাত কটা ভাস্কৰ্য দেখি অভিভূত হৈছিল। ···'বিখ্যাত সমালোচকসকলে Epstein ৰ ভাস্কৰ্য কাৰিকৰীত ভাৰতীয় প্রভাৱ আছে বুলি কৈছিল। সেই কাৰিকৰীকেই দেখিলোঁ বৰদোৱাৰ নামঘৰৰ খুঁটাবোৰত।'

অসমীয়া কাঠৰ ভাস্কৰ্যৰ এটা খুব চহকী ঐতিহ্য আছিল আৰু সি এতিয়াও সম্পূৰ্ণ নিঃশেষ হৈ যোৱা নাই, যদিও দ্রুত বিলুপ্তিৰ পথত। তাহানিয়েই মিৰজুমলাৰ লগত অহা চিহাবুদ্দিনে অসমৰ কাঠৰ ভাস্কৰ্যৰ পৃথিৱীতে তুলনা নাই বুলি লিখি থৈ গৈছে। সৰলীকৃত ৰূপ, ৰূপৰ বিকৃতিকৰণ, অৰ্দ্ধ আৰু আপেক্ষিকভাৱে বিমূৰ্ত চৰিত্ৰ, গঠন-সৌকৰ্য আৰু অভিব্যক্তি গুণ আদি আধুনিক ভাস্কৰ্যৰ বহু বৈশিষ্ট্য হেগা-চোবোকাকৈ হ'লেও অসমীয়া কাঠৰ ভাস্কৰ্যত লক্ষ্য কৰা যায়। শিলৰ ভাস্কৰ্যৰ তুলনাত কাঠৰ ভাস্কৰ্যতহে অসমীয়া মানুহৰ

শিল্পীত স্বভাৱ, সৃজন প্ৰতিভা, ৰূপ-ৰুচি, ব্যক্তিত্ব, বিশেষকৈ আত্মিক বৈশিষ্ট্য (ethos) অধিক উজ্জ্বল, মৌলিক ৰূপত প্ৰকাশিত হোৱা যেন লাগে। ৰাইজৰ ঘৰে, চৰকাৰৰ ঘৰে এই শিল্প-ঐতিহ্যটো জীয়াই ৰাখিবলৈ এতিয়ালৈকে একো নকৰিলে। সত্ৰই, নামঘৰে, বৰচাঙে, ভ'ৰালঘৰৰ গাধৈয়ে, ব্যক্তিবিশেষৰ হাতত সাধাৰণতে অনাদৃত হৈ পৰি থকা এই আপুৰুগীয়া শিল্প সম্পদ-সমূহৰ সংৰক্ষণো কৰা নহ'ল। সীতাৰাম শা (বাৰাণসী), ৰায় কৃষ্ণদাস (বাৰাণসী), গোপীকিষণ কানাড়িয়া (ৰাজস্থান), ৰাধাকিষণ জালান (বিহাৰ), এ. এ. সেন (কলিকতা) আৰু গুৰুসদয় দত্তৰ (কলিকতা) দৰে শিল্পপ্ৰাণ সংগ্ৰাহক এজনো আজিকোপতি আমাৰ মাজৰপৰা নোলাল।

আমেৰিকাত জন্ম হোৱা ইংলণ্ডৰ বিখ্যাত ভাস্কৰ ছাৰ জেকব এপষ্টাইনৰ (১৮৮০-১৯৫৯) আগতীয়া প্ৰতিটো ভাস্কৰ্যই শিল্প-দৰ্শক আৰু সমালোচকসকলৰ মাজত চাঞ্চল্য আৰু বিতৰ্কৰ সৃষ্টি কৰিছিল। ১৯৩৭ চনতেই বৃটিছ মেডিকেল এছ'ছিয়েচন ভৱনত থকা তেখেতৰ ওঠৰটা বিৰাটাকাৰ ভাস্কৰ্যৰ বিৰুদ্ধে নানা অভিযোগ তুলি সিবোৰক তাৰপৰা আঁতৰাই দিয়া হৈছিল। এপষ্টাইনে নিজেই তেখেতৰ কিছুমান আগতীয়া ভাস্কৰ্যক ...terrible Frankenstein's monster বুলি অভিহিত কৰিছিল।

ব্ৰোঞ্জ আৰু শিলৰ মাধ্যমত বহু বছৰ ধৰি কৰা প্ৰতিকৃতি-সমূহেই এপষ্টাইনৰ স্মৰণীয় সৃষ্টি। 'ৰক ড্ৰিল' (১৯১৩, টেট চিত্ৰশালা, লণ্ডন), 'ৰিমা' (১৯২৫, হাইদ পাৰ্ক, লণ্ডন), 'নাইট এণ্ড দে' (পৰিবহন ভৱন, লণ্ডন) আদি আৰু মেডিকেল এছ'চিয়েচন ভৱনৰ মূৰ্তিবোৰ জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখিছিল বুলি ভাবিছো। 'পুৰুষ আৰু নাৰীৰ প্ৰকৃতি বিষয়ক'—'জেকব এণ্ড এঞ্জেল'ৰ দৰে (১৯৪০) আৰু 'জেনিছিছ' (১৯৩১) জাতীয় কিছু

মূৰ্তিৰ ছবি হয়তো তেখেতে দেখিব পাৰে। 'জেনিছিছ' আৰু 'জেকব এণ্ড এঞ্জেল' দেখি যি কোনো ভাৰতীয়ৰে আমাৰ কোনো কোনো মন্দিৰ ভাস্কৰ্য আৰু কোনো কোনো আদিম ভাস্কৰ্যলৈ মনত পৰিব পাৰে, যিদৰে ফাৰ্ণাড লেজেৰ কিছুমান তৈলচিত্ৰ দেখি কলিকতাৰ কালীঘাট চিত্ৰলৈ মনত পৰা স্বাভাৱিক। এপষ্টাইনৰ নিজাকৈ প্ৰাচীন আৰু আদিম ভাস্কৰ্যৰ এটা ডাঙৰ সংগ্ৰহো আছিল, কিন্তু সিবোৰৰ পৰা তেখেতৰ বিশেষ একো গ্ৰহণ কৰা নাছিল।[৫] তেখেতৰ সাৰ্থক আৰু বিখ্যাত ভাস্কৰ্যসমূহ যদৃষ্টবাদী (naturalistic)। অভিব্যক্তিৰ সবলতা সিবোৰৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য।

ৰ'ড্যা, ব্ৰাঁকুচি, জা আৰ্প আদি কেইবাগৰাকীও বিশ্ববিখ্যাত আধুনিক ইউৰোপীয় ভাস্কৰৰ দৰে এপষ্টাইনো ভাৰতীয় শিল্প-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হৈছিল। ৰ'ড্যাই নটৰাজ মূৰ্তিৰ এটা মনোজ্ঞ ব্যাখ্যা লিখিছিল, ব্ৰাঁকুচিয়ে 'চৌল অব বুদ্ধ' আৰু গোগ্যাই 'বুদ্ধ আইডল' কৰিছিল, 'মেডোনা আৰু চাইল্ড' কৰোতে (১৯৫২) এপষ্টাইনে এগৰাকী ভাৰতীয় নাৰী আৰু তেওঁৰ সন্তানক মডেল কৰি লৈছিল আৰু আৰ্পে গীতা অনুবাদ কৰিছে যদিও এওঁলোকৰ বা আন কোনো আধুনিক ইউৰোপীয় শিল্পীৰ কি ভাবনাত, কি ভাষা বা শৈলীত কিবা স্থায়ী আৰু প্ৰধানতঃ ভাৰতীয় প্ৰভাব এটা আছে বুলি ভাব নহয়। উল্লেখযোগ্য যে এপষ্টাইনে ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু নেহৰুৰো প্ৰতিকৃতি কৰিছিল।

সিবোৰ যি কি নহওক,—পৰোক্ষভাৱে হ'লেও জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া কাঠৰ ভাস্কৰ্যৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্যলৈ আঙুলিয়াই থৈ গৈছে : ....'তেন্তে এই ভাস্কৰ্যতো হিন্দু দেৱ-দেৱীৰ কাৰিকৰী নহয়।' ...অৰ্থাৎ তেখেতে অসমীয়া কাঠৰ ভাস্কৰ্যৰ মৌলিক লোক চৰিত্ৰটো, আদিম কলাসুলভ চৰিত্ৰটো ধৰিব পাৰিছিল।

আৰু এই দিশবপবাই অসমীয়া কাঠব ভাস্কর্য আৰু এপষ্টাইনৰ ভাস্কর্যব মূলগত পার্থক্য।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'জয়মতী'য়ে লোক-কলা বিষয়ত থকা তেখেতৰ অনুৰাগ, অনুসন্ধিৎসা আৰু ৰুচিৰ সাক্ষ্য দিয়ে। ল'ৰা ৰজা বহা সিংহাসনৰ সিংহকেইটা নগাঁৱৰ পূৰণিগুদামৰ লেৰেলা থনিকৰৰ হতুৱাইহে সজাইছিল, পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ সোণাৰীৰ ঘৰৰপৰা পাহি দোলাৰ দাপোণ বিচাৰি আনিছিল। চিত্ৰবন চাই আহি যোৰহাটৰ নবেণ বৰদলৈয়ে 'বাতৰি'ত (শনিবাৰ, ১৫ আঘোণ, ১৮৫৬) লিখিছিল : 'জয়মতী ফিল্মত উলিয়াবলৈ ৰজাদিনীয়া যিবোৰ বস্তু যোগাৰ কৰা হৈছিল সেই আটাইবিলাক গোটাই থোৱা ঘৰটি এটি সুন্দৰ মিউজিয়াম হৈ পৰিছে। নগাঁৱৰ আমগুৰিৰ সত্ৰৰপৰা অনা ১৫ শতাব্দীৰ যিখন পিতলৰ শৰাই দেখিলোঁ সেইখনে অসমীয়া সমাজ একালত কিমান ডাঙৰ আছিল তাৰ নমুনা দিব। শৰাইখনৰ ওপৰত চাৰিজন মানুহ সুকলমে লেপেটা কাঢ়ি বহিব পাৰে। তাৰ উপৰি হেংদাং, আৰোৱান (ডাঙৰীয়াসকল ওলালে পাছে পাছে ধৰি যায়), চমতা (গড়ৰ ছালেৰে সজা), কেঁকোৰা দোলাত আঁকি দিয়া দাপোণ, তৰহে তৰহে শৰাই, জাপি, যাঠি, জোং, ৰূপৰ হোকা, মানুহ বলি দিয়া খড়্গ ইত্যাদি। সোণ-ৰূপৰ অলঙ্কাৰ, বাথৰ-পতোৱা আৰু মিনা-কৰা বার্মিজ শৰাই, বার্মিজ জাপি ইত্যাদি। ইমানবিলাক বস্তু যোগাৰ কৰিব পৰা ক্ষমতা যাৰ থাকে তেনেলোকক 'প্ৰত্নতাত্ত্বিক' নুবুলি বাৰু কি বুলিব পাৰি ?'

'জয়মতী' কৰিবলৈ লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে আহোমৰ দিনৰ অসমীয়া ঘৰ-বাৰী কেনেকুৱা আছিল বিচাৰি চলাথ কৰিছিল। 'এই বাহ-কাঠ স্থাপত্যৰ একো নিদৰ্শন নোপোৱা বিপদত পৰি' তেখেত প্ৰত্নতত্ত্ববিদ, সাহিত্যিকসকলৰ ওচৰ চাপিছিল।...'সাহিত্যিক, প্ৰত্নতাত্ত্বিক শিল্পীসকলৰ সৈতেও নানা পুথি-পাঁজি চাই

আলোচনা কৰি শেষত সত্ৰৰ ঘৰ-বাৰী, অসমীয়া পুথিত থকা ছবি, অসমীয়া কাঁহী-বাটি, কাপোৰ-কানি, ঘৰ-বাৰীৰ বিষয়ে কিম্বদন্তি, তাৰ উপৰি বিদেশী ভ্ৰমণকাৰীয়ে লিখাৰপৰা সমল গোটাই আনি আৰু সেই বাটেদিয়েই কল্পনাক চলাই 'জয়মতী'ৰ দৃশ্য-সজ্জা ৰচনা কৰিলোঁ।' মন কৰিবলগীয়া কথা আহোমৰ দিনৰ ঘৰ-বাৰীৰ প্ৰকৃত ৰূপটো বিচাৰি যাওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদে আনকি ঘৰ-বাৰীৰ বিষয়ে থকা কিম্বদন্তিও অধ্যয়ন কৰিছিল। এনে এটি অনুসন্ধিৎসু মন, এই নিষ্ঠা আৰু সামাজিক চেতনা জন-সংস্কৃতি বিশেষজ্ঞসকলৰ মাজতহে পোৱা যায়।

অসমীয়া আৰু নগা কাপোৰৰ ফুলত তেখেতে 'কিউবিষ্ট' আৰু 'মডাৰ্নিষ্ট আৰ্ট'ৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিছিল। কৌতূহলী আৰু নতুনত্ব প্ৰয়াসী কোনো অসমীয়া শিল্পীয়ে আমাৰ লোক-কলা আৰু জনজাতীয় কলাৰ ঐশ্বৰ্যশালী ঐতিহ্যৰ সন্ধান কৰিলে নতুন এক শিল্পভাষাৰ সন্ধান পাব পাৰে।

স্থাপত্য কলাৰ অগ্ৰগতিৰ লগত কলা-সংস্কৃতিৰ সামগ্ৰিক বিকাশ ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত হৈ থাকে। পশ্চিমীয়া কলা-সংস্কৃতিৰ বিশেষকৈ পশ্চিমীয়া স্থাপত্য কলাৰ নিৰ্বিচাৰ অন্ধ অনুকৰণৰ খামখুমীয়াত পৰি জাতীয় সংস্কৃতি বিপন্ন আৰু বিপথগামী হৈ পৰাৰ সময়ত ই. বি. হাভেলেই বক্তৃতা আৰু বিভিন্ন লিখাৰ যোগেদি ভাৰতীয় সমাজলৈ আত্মচেতনা আৰু আত্মবিশ্বাস ঘূৰাই প্ৰকৃত ভাৰতীয় শিল্প সৃষ্টিৰ পথ-নিৰ্দেশ কৰিছিল।[৩] জ্যোতিপ্ৰসাদে 'ভাৰতীয় স্থাপত্যৰ বিষয়ে জনা ইংলিছমেন হাভেলৰ' আৰু আনন্দ কুমাৰস্বামীৰ কিতাপ পঢ়িছিল। তেখেতে বিখ্যাত প্ৰাচীন ভাৰতীয় বাস্তু-শাস্ত্ৰ 'মানসাৰ'ও পঢ়িছিল আৰু আলোচনা কৰিছিল বুলি বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাই ৰাজমোহন নাথক কৈছিল।

এটা জাতিৰ সামাজিক, ৰাজনৈতিক, সাংস্কৃতিক জীৱনত

স্থাপত্যৰ ভূমিকা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে ভালেমান গুৰুত্বপূৰ্ণ, মৌলিক কথা কৈ গৈছে।

'....স্থাপত্যতেই প্ৰতিফলিত হয় এটা জাতিৰ চৰিত্ৰ। এটা জাতিৰ জীৱনীও লিখা থাকে স্থাপত্যতে। পৃথিৱীৰ এক যুগৰ স্থাপত্য পৃথিৱীৰ বুৰঞ্জীৰ সেই যুগ বৰ্ণোৱা এটা পাতৰ দৰেই।...'

'...যি জাতি প্ৰগতিৰ বাজআলিলৈ ওলাই আহিছে সেই জাতিৰ স্থাপত্য হ'ব লাগিব আন্ধাৰ বাটৰ দিক নিৰ্ণয় কৰা এটা আলোকস্তম্ভৰ দৰে। সেই স্থাপত্যই জনতাক আগ বাঢ়িবলৈ পোহৰৰ জিলিঙনি ছটিয়াই থাকিব লাগিব। স্থাপত্যই জনতাক আগ বঢ়াই নিবও পাৰে, এটা স্থিতিশীল অৱস্থাতো ৰাখি থব পাৰে আৰু সংকীৰ্ণ ৰক্ষণশীলতাকে খামুচি ধৰি থাকিবলৈকো মন্ত্ৰ দিব পাৰে।'.......

'...স্থাপত্যও সুকুমাৰ কলা। দৰাচলতে সুকুমাৰ কলাৰ ভিতৰত ইয়েই মানুহৰ সমুখত থাকি সমূহ জনসংখ্যাৰ আগত থাকি ইয়াৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি থাকিব পাৰে।'...

'...আমি যদি পুৰণি স্থাপত্যৰ গঢ়তেই এই নতুন জাতীয় আদৰ্শবাদী আমাৰ স্থাপত্যিক প্ৰকাশ দিওঁ তেন্তে ই এটা স্থাপত্যিক 'এনাক্ৰনিজম'হে হ'ব। সেই কাৰণে আজি ভাৰতীয় বা অসমীয়াই পৃথিৱীলৈ এক নতুন সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰি সেইমতে নৱভাৰতীয় স্থাপত্যৰ ৰূপ উলিয়াব লাগিব। যদি সেয়ে নহয়, তেন্তে বুজা যাব যে আমাৰ দেশৰ কলা-কৃষ্টিত এতিয়াও নতুনৰ পোহৰ পৰা নাই আৰু পৰিছে যদিও সি সেই নৱজীৱনৰ পোহৰৰ পৰশত সাৰ পাই উঠা নাই।...'

'...আজিৰ দিনৰ ভাৰতীয় বা অসমীয়া স্থাপত্যত প্ৰতিফলিত হব লাগিব আমাৰ আজিৰ নতুন মনটো।'

আধুনিক স্থাপত্য পশ্চিমীয়া সভ্যতাৰ সৃষ্টি। মানুহ আৰু মানুহৰ জীৱন যাত্ৰাই আধুনিক স্থপতিজনৰ প্ৰধান অৱলম্বন। আধুনিক মানুহৰ জীৱনত আধুনিক স্থাপত্যই লোৱা ভূমিকাৰ প্ৰসঙ্গত ভিনচেণ্ট স্কুলীয়ে লিখিছে: "আন সকলো কলাৰ দৰে আধুনিক স্থাপত্যয়ো যেনেকৈ এহাতেদি মানুহৰ অৱস্থাৰ কিছুমান মৌলিক সত্য প্ৰকাশ কৰিছে, আনহাতে আকৌ সেই অৱস্থাক সৰ্লান কৰাত, সংস্কাৰ কৰাত ই এটা ভূমিকাও লৈছে। আৰম্ভণীৰ পৰাই আধুনিক মানুহ হিচাপে ই নিজকে আমাক দেখুৱাইছে আৰু কৈছে,—'আমি কি আৰু কি হ'বলৈ বিচাৰো'।"[৭]

বিলাতত থাকোঁতে আৰু ইউৰোপ ভ্ৰমণ কালত জ্যোতিপ্ৰসাদে গ্ৰীচিয়, ৰোমীয়, গথিক, মডাৰ্নিষ্ট আৰু কিউবিষ্ট স্থাপত্য কীৰ্তিবোৰ মনোযোগেৰে 'চাই ফুৰিছিলো' বুলি লিখিছে। ঘৰলৈ ঘূৰাৰ বাটত তেখেতে ইছলামীয় স্থাপত্য নিদৰ্শনসমূহো চাই আহিছিল। আনকি নিজামে সজা ঘৰবোৰ, আৰু শান্তিনিকেতনৰ 'উত্তৰায়ণো' চাইছিলগৈ। কিন্তু তেখেতে কিয় যে 'শ্যামলী'ৰ কথাটো উল্লেখ নকৰিলে। মনত লৈ আহিব পৰা এটা ঘৰ,— ৰবীন্দ্ৰনাথৰ 'শ্যামলী'। ইউৰোপীয় পৌৰাণিক আৰু আধুনিক স্থাপত্য সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে নিশ্চয় অধ্যয়নো কৰিছিল কিন্তু তেখেতে ক'তো কোনো স্থপতি, স্থাপত্য কলাসমালোচক বা স্থাপত্য-গ্ৰন্থৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই।

জ্যোতিপ্ৰসাদে স্থাপত্যক সুকুমাৰ কলা বুলি কৈছিল আৰু প্ৰধানতঃ এই দিশৰপৰাই ভাৰতীয়, অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপৰ সম্বন্ধে চিন্তা-ভাবনা কৰিছিল।[৮] স্বাভাৱিকভাৱেই স্থাপত্যৰ বিজ্ঞান বা কাৰিকৰী দিশটোৱে তেখেতৰ চিন্তা-ভাবনাত ঠাই পোৱা নাছিল। স্থাপত্য বিচাৰত সামাজিক, অৰ্থনৈতিক কাৰিকৰী আনকি নৃগোষ্ঠীতাত্ত্বিক (ethnological) দিশবোৰৰো এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া স্থাপত্যক নৱৰূপ দিবলৈ যাওঁতে 'ভাবিব লগা' তিনিটা কথাৰ উল্লেখ কৰিছেঃ বিশ্বমুখিনতা, জাতীয় বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা আৰু ধৰ্মনিৰপেক্ষতা বা অসাম্প্ৰদায়িকতা। সমগ্ৰ মানৱ সভ্যতা আৰু সংস্কৃতিৰ মাজত থকা আত্মিক সংযোগ, ঐক্য—বিশ্বসংস্কৃতিৰ বৈচিত্ৰ্যবোধ আৰু মানৱতাবোধেই জ্যোতি-প্ৰসাদে কোৱা 'বিশ্বমুখিনতা'। বিশ্ববৈচিত্ৰ্যবোধৰ ভাব এটাক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানসিকতাত, ভাবনাত, ব্যক্তিত্বত আৰু শিল্পকৰ্মত সততে সজীৱ, সক্ৰিয় ৰূপত লগ পোৱা যায়।…'এই বিশ্ববৈচিত্ৰ্য-বোধৰ ভাবেৰে সকলো জাতি, মহাজাতি, উপজাতিয়ে নিজৰ সভ্যতা সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ আগবাঢ়িলে তাত আৰু সংঘৰ্ষৰ ঠাই ক'ত ?… তেতিয়াহ'লে বঙালী বা মাৰাঠীয়ে যেনেকৈ নিজৰ সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰাটো কৰ্তব্য বুলি ভাবিব আনফালে তেওঁলোকে যে অসমীয়া সংস্কৃতিকো ৰক্ষা কৰিব লাগিব সেই কৰ্তব্যও উপলব্ধি নকৰি নোৱাৰিব। অসমীয়া ভৈয়ামীয়াসকলেও তেতিয়া আমাৰ অসমৰ জনজাতিসকলৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি যে ৰক্ষা কৰিব লাগিব তাকো বুজিব পাৰিব ভালকৈয়ে।'

জাতীয় বৈশিষ্ট্য ৰক্ষাৰ প্ৰসঙ্গত তেখেতৰ দৃষ্টি-ভঙ্গী আছিল অসমীয়া হৈও ভাৰতীয়, বিশ্বজনীন আৰু প্ৰকৃতাৰ্থতে আধুনিক। '….বিশ্বস্থাপত্যকেই আমি হুবহু আমাৰ ভাৰতীয় স্থাপত্যৰ আদৰ্শ বুলি গ্ৰহণ কৰিলেও সঁচাকৈয়ে আমি আমাৰ মনটো তাত প্ৰতিফলিত নহয়। আমাৰ আজিৰ স্থাপত্যত সেই বিশ্ব দৃষ্টি-ভঙ্গী থকাৰ লগে লগে আমাৰ ভাৰতীয় আৰু অসমীয়াৰ বৈশিষ্ট্য উজ্জ্বলভাৱে স্পষ্ট কৰি জিলিকিব লাগিব।'

কিন্তু স্থানীয় বৈচিত্ৰ্যৰ অৰ্থ সঙ্কীৰ্ণ আঞ্চলিকতা নহয়। '….বিশ্ববৈচিত্ৰ্য ৰক্ষা কৰিবলৈ, আমি আমাৰ অসমীয়া সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰিবলৈ যি চিন্তা বা কৰ্ম কৰিম সি সংকীৰ্ণ প্ৰাদেশিকতা হব নোৱাৰে।…সাৰ্বজনীন বিশ্বসংস্কৃতিৰ এটা বৈচিত্ৰ্য হিচাপে

অসমীয়া সভ্যতা সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ গৈ সেই ভাবেৰে চিন্তা আৰু কৰ্ম কৰিলে সি কেতিয়াও প্ৰাদেশিক সংকীৰ্ণতা হ'ব নোৱাৰে। ···মুঠৰ ওপৰত আমি অসমীয়াই বিশ্বমানৱ হৈ ফুটি উঠিব খোজোঁ, তাকে আমি হ'ব খোজোঁ সভ্যতা সংস্কৃতিৰ মৌলিকতাৰ মাজেদি আমাৰ বৈশিষ্ট্যৰ ভিতৰেদি।'

আধুনিক স্থাপত্যৰ মানৱতাবাদী আদৰ্শৰ কথা ওপৰত কৈ অহা হৈছে। মানৱতাবাদী আদৰ্শ এটা আগত লৈয়েই জ্যোতি-প্ৰসাদেও নতুন অসমীয়া ঘৰ-দুৱাৰৰ সম্পৰ্কে ভবা-চিন্তা কৰিছিল। ধৰ্মীয় স্থাপত্যৰ আদৰ্শ, উদ্দেশ্য আৰু ক্ৰিয়া-কলাপৰ সম্পৰ্কত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বক্তব্য আছিল স্পষ্ট। '···প্ৰত্যেক ধৰ্মতে তেওঁলোকৰ মঠ-মন্দিৰ, মছজিদ, গিৰ্জাবোৰ সভ্যতাৰ সকলো ঘৰ-বাৰীতকৈ ভালকৈ সাজে আৰু সেই স্থাপত্যৰ গাম্ভীৰ্যৰে তাৰ কলা কুশলতা, নিৰ্মাণ কৌশল আৰু বৈধিক গঢ়েৰে মানুহৰ মনত এটা সেই ধৰ্মবোৰৰ সত্যবোৰৰ বিষয়ে চাব বহুৱাবলৈ আৰু তালৈ মানুহৰ মন আকৃষ্ট কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে।'

····'আমাৰ জাতীয় স্থাপত্য নিশ্চয় ধৰ্মনিৰপেক্ষ হ'বই লাগিব।···আৰু তাকো কৰিব লাগিব এটা শিল্পীসুলভ ঐক্য ৰক্ষা কৰি বিজ্ঞানসম্মতকৈ 'ইউটিলিটিক' বা আৱশ্যকতাক তাত প্ৰথম আৰু প্ৰধান স্থান দি।'

জ্যোতিপ্ৰসাদে আওপকীয়াকৈ কোৱা এই 'ইউটিলিটি' বা 'আৱশ্যকতাই' হ'ল স্পেচ, শূন্য বা খোলা ঠাই। সাধাৰণ অৰ্থত স্থাপত্য হ'ল স্পেচ সংগঠন 'পৰিবেষ্টিত আৰু আবৃত' স্পেচ। স্পেচ সৃষ্টি আৰু বিতৰণ বা সংগঠন আধুনিক স্থাপত্যৰ অন্যতম লক্ষ্য। ঘৰ এটাৰ আটাইতকৈ মূল্যবান প্ৰয়োজনীয় বস্তুটো হ'ল—ঘৰটোৰ বা কোঠাটোৰ ভিতৰৰ শূন্য ঠাইখিনি, বাহ্যিক আভৰণখিনি নহয়।* বিশ্ববিশ্ৰুত মাৰ্কিন স্থপতি ফ্ৰাঙ্ক লয়েড ৰাইটে ৰাক 'Within'—ভিতৰৰ বা অভ্যন্তৰৰ বুলি আৰু 'হৃদয়' বুলিও কৈছে।

সৰলতা আধুনিক স্থাপত্যৰ আন এটা প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। জ্যোতিপ্ৰসাদে লিখিছে: "আমি পৃথিৱীৰ নৱতম স্থাপত্যৰ ফালে চালে দেখো যে তাত আলঙ্কাৰিক আড়ম্বৰক একেবাৰে বাদ দি নৈমানিক গঢ় কেৱল মাত্ৰ সহজ সৰল 'ছিমেত্ৰীৰ' মাজেদি স্থাপিত্যক সৌন্দৰ্য ফুটাই তুলিব খুজিছে আৱশ্যকতাক প্ৰথম আৰু প্ৰধান স্থান দি।...ইয়াত সৌন্দৰ্য সৃষ্টি কৰিব খুজিছে কেৱল বিবিধ জ্যামিতি-পৰিধিৰ সমাবেশে। এই সমাবেশ আৰু 'ছিমেত্ৰী'য়েই হৈছে নৱতম স্থাপত্যৰ প্ৰাণ বা তাৰ পাছত থকা আঙ্গিক বাস্তৱ।"

আধুনিক ইউৰোপীয় স্থাপত্যত পুৰণি ভাৰতীয় বিশেষকৈ হিন্দু আৰু বৌদ্ধ স্থাপত্যৰ গঢ় সন্নিৱেশিত হৈছে আৰু বৰ্তমান বিশ্বস্থাপত্যত 'ভাৰতীয় বৌদ্ধ আৰু হিন্দু স্থাপত্য মণিৰ পৰাকৈ জিলিকি আছে' বুলিও তেখেতে মন্তব্য কৰিছে। দুটা উদাহৰণো দিছে। ..."বুদ্ধগয়াৰ মন্দিৰটোৰ গাৰপৰা যদি আমি সকলো অলঙ্কাৰ আঁতৰাই দিওঁ আৰু তাৰ মূৰত থকা টুপৰোৰ খহায় পেলাওঁ কেৱল তাৰ শুদ্ধ জ্যামিতিক ৰূপটো থওঁ তেতিয়া দেখিম যে সি আজিকালিৰ যি আধুনিক 'চাইনোটাফ' সি প্ৰায় সেইটোৱেই।...আকৌ, 'সেইদৰেই দাক্ষিণাত্যৰ মঠ-মন্দিৰৰ তাৰ আলঙ্কাৰিক ভাগৰ কাৰুকাৰ্যৰপৰা উলিয়াই আনি চালে সি আমেৰিকাৰ স্কাইস্ক্ৰেপাৰৰ মোমায়েকৰ পুতেক হ'ব।"...

কিন্তু ভাৰতীয় মন্দিৰ স্থাপত্যৰ চৰিত্ৰটো প্ৰধানতঃ ভাস্কৰ্য-ধৰ্মীহে, স্থাপত্যধৰ্মী নহয়। অৰ্থাৎ বাসগৃহ হিচাপে, মন্দিৰবোৰ কল্পনা কৰা আৰু নিৰ্মাণ কৰা হোৱা নাছিল। সেই কাৰণে ৰীডে ভাৰতীয় মন্দিৰক plastic conception বুলিছে।[১০] কথাটো হিউগো মুনষ্টাৰবাৰ্গে আৰু ফটফটীয়াকৈ দেখুৱাইছে: They are more like giant sculptures than architecture in the usual sense. Indeed the creation of inner

space which in the west is usually thought of as chief function in architecture playes a very minor role here, the massive masonary and sculptural decorations being all importance.[১১]

মন্দিৰ স্থাপত্যৰ বিমান বা শিখৰৰপৰা ভাস্কৰ্য বা অলংকৰণখিনিক আঁতৰাই তাৰ পূৰ্ণ স্থাপত্যিক ৰূপ সত্তাটো উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰি। কাৰণ এই ভাস্কৰ্য বা অলংকৰণখিনিয়ে শিখৰ বা বিমানৰ বস্তু আয়তনক (mass) ছন্দোময়, কোমল, আৰু মানৱিক কৰি ৰাখিছে। বোধগয়াৰ মন্দিৰটোৰ মূল ৰূপটো ওপৰলৈ চিঁয়ামৰা এটা পিৰামিদৰ আকৃতিৰহে। আনহাতেদি বোধগয়াৰ মূল শিখৰটোৰ চাৰিও কোণত থকা অনুশিখৰকেটা (miniature sikhara) মূল শিখৰটোৰপৰা আঁতৰি আছে যদিও, একেটা ভিত্তিপ্ৰস্তৰৰ ওপৰতে আছে আৰু সিহঁত মূল শিখৰটোৰপৰা আঁতৰি থকা অংশহে।

দাক্ষিণাত্যৰ গোপৰমবোৰে (monumental gateway) স্কাইস্ক্ৰেপাৰৰ উচ্চতা মনলৈ আনে। স্কাইস্ক্ৰেপাৰৰ দৰে গোপৰমবোৰ কিন্তু 'বিৰক্তিকৰ' নহয়, মনোমুগ্ধকৰহে। 'স্কাইস্ক্ৰেপাৰবোৰৰ নিজা কোনো জীবন নাই,' গোপৰমবোৰৰ নিজা জীৱন আছে। স্কাইস্ক্ৰেপাৰবোৰে কোনো 'চমক' নিদিয়ে বা 'কৌতূহলো' নজন্মায়, কিন্তু বিমান বা গোপৰমবোৰে আমাক বিস্ময়াভিভূত কৰে, আমাৰ ঔৎসুক্য জগায়।[১২] আনহাতে ভাৰতীয় মন্দিৰ স্থাপত্য বক্ৰৰেখা প্ৰধান, অতিশয় ব্যঞ্জনাময়। গোপৰমবোৰৰ দেহৰেখাও ধেনুভিৰীয়া আৰু ছন্দিত। কৰ্ণাটকী সঙ্গীতৰ লগত দাক্ষিণাত্যৰ মন্দিৰ স্থাপত্যৰ যেন কোনোবাখিনিত কিবা এটা সম্পৰ্ক আছে—এনে এটা ভাব হয়।

অসমীয়া 'স্থাপত্যক বিশ্বমুখী কৰাৰ আহিলা আৰু পৰিকল্পনাটো বিশ্বস্থাপত্যতে আছে' বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে

যদিও বিশ্বস্থাপত্যক অনুকৰণ কৰাৰ কথা কোৱা নাই। তেখেতে 'আহিলা' আৰু 'পৰিকল্পনা'ৰে সম্ভৱতঃ দৃষ্টিভঙ্গী আৰু প্ৰক্ৰিয়াৰ কথাহে কৈছে। পুৰণি স্থাপত্যৰ ঐতিহ্যটো মনা-নমনাকৈ কেনেকৈ অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপত সুমুৱাই জাতীয় বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰিব পাৰি, তাৰ কথাহে তেখেতে ভাবিছিল। তলাতল ঘৰ, ৰংঘৰ, কাৰেংঘৰ, কাপোৰৰ ফুল, ফুলৰ চানেকি আনকি গহনা-গাঁথিবটো তেখেতে অসমীয়া নৱস্থাপত্যৰ উপকৰণ বিচাৰি চাবলৈ কৈছিল। আৰু তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে এটা নিৰ্মোহ, সমালোচনামূলক দৃষ্টিভঙ্গী গ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ ওপৰতো তেখেতে গুৰুত্ব দিছিল।

তলাতল ঘৰ, কাৰেংঘৰ বা অসমীয়া মন্দিৰ স্থাপত্য আজিৰ পৰিবৰ্তিত সামাজিক, অৰ্থনৈতিক, নান্দনিক আৰু প্ৰযুক্তিবিদ্যা-জনিত কাৰণতে অসমীয়া নৱস্থাপত্যৰ আদৰ্শ হ'ব নোৱাৰে বুলি আমাৰ বিশ্বাস। অনাড়ম্বৰ, সৰল, ৰৈখিক সৌন্দৰ্যই হ'ব অসমীয়া নৱস্থাপত্যৰ আদৰ্শ। আৰু সেই সৰল, অনাড়ম্বৰ, ৰৈখিক সৌন্দৰ্যৰ নিদৰ্শন হ'ল আজিও অসমীয়া গ্ৰাম্য-জীৱনৰ হৃদয় স্বৰূপ হৈ থকা নামঘৰ।

'....আজিকালিৰ বিশ্বস্থাপত্য যি অলঙ্কাৰবৰ্জিত সৰলতা আৰু ৰৈখিক সৌন্দৰ্যৰ আদৰ্শৰ, অসমীয়া নামঘৰ তাৰ প্ৰাথমিক সংস্কৰণ বুলিব পাৰি'।

'...অসমীয়া নামধৰ্ম যেনেকৈ সহজ-সৰল দৰ্শনৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত অসমীয়া নামঘৰৰ স্থাপত্যও তেনেকুৱাই।'

সুখে-দুখে, আন্ধাৰে-পোহৰে প্ৰাকৃতজন বাস কৰা খেৰ কাঠ বাঁহৰ অসমীয়া দুচলীয়া ঘৰেই নামঘৰৰ আদি স্থাপত্যিক ৰূপ আৰু মন্দিৰ স্থাপত্যৰ গৰ্ভগৃহ মণ্ডপৰ দ্বাৰা প্ৰভাবিত ৰূপটো পৰৱৰ্তী সংযোজন বা আৰোপন বুলি আমাৰ ধাৰণা। সাধাৰণ-জনৰ জীৱনৰ আশ্ৰয় আৰু নিৰ্মল চাৰিত্ৰিক সাৰল্যৰ প্ৰতিভূ এই

দুচলীয়া ঘৰত শঙ্কৰদেৱে থাপনা পাতি এইদৰেই যেনেকৈ প্ৰাকৃতজনৰ জীৱন পোহৰাই গ'ল আনহাতে অসমীয়া লোকশিল্পক সন্মান আৰু স্বীকৃতি দি সাধাৰণজনকেই গৌৰৱান্বিত কৰিলে।

শঙ্কৰদেৱে তেখেতৰ প্ৰচাৰিত নাম-ধৰ্ম আৰু আদৰ্শৰ খাতিৰতেই অসমীয়া দুচলীয়া ঘৰক নামঘৰৰ আদৰ্শ হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব লগা হৈছিল। শঙ্কৰদেৱক বেছি ঠাই, space লাগিছিল, যি ঠাই উন্মুক্ত, য'ত বতাহ আৰু পোহৰ অপ্লাবিত, য'ত গাঁওখনৰ প্ৰতিজন মানুহ আহি বহিব পাৰে, থিয় হ'ব পাৰে, নাম-প্ৰসঙ্গ কৰিব পাৰে, ভাওনা-সবাহ কৰিব পাৰে। মেহৰাজি কৰা মুখ-দুৱাৰ বা সিংহ-দুৱাৰ, পেটু-দুৱাৰ আৰু দীঘল আৰু পথালিৰ বেৰ জুৰি থকা দুখন আনুভূমিক খিৰিকিৰে পূৰ্ণ ঠাচৰ নামঘৰ এটাৰ ভিতৰত থিয় দিলে বা বহিলে ঘৰ এটাৰ ভিতৰত আছোনে বাহিৰত আছো বহু সময়ত পাহৰি যোৱা যায়। নামঘৰটোৰ ভিতৰৰ পৰা স্পেচ যেন চাৰিওফালে প্ৰবাহিত হৈ আছে বা প্ৰসাৰিত হৈ পৰিছে বা ওলোটাটো ঘটিছে। প্ৰকৃতিৰ লগত থকা একত্বৰ কাৰণেই নামঘৰ এটাৰ ভিতৰত বৃক্ষবীথি তলৰ স্নিগ্ধতা, বতাহ, পোহৰ, ছায়া, আন্ধাৰ পোৱা যায়।

লাইখুটাকে ধৰি প্ৰধান খুটা দুশাৰী আৰু পাজি খুটা দুশাৰীয়েই নামঘৰৰ একমাত্ৰ solid space বা গোটা ঠাই। খোলা ঠাইৰ আধিক্য নামঘৰ স্থাপত্যৰ এটা মন কৰিবলগীয়া বৈশিষ্ট্য। দুয়োফালৰ মূল খুটা দুশাৰীৰ মাজৰ ঠাইখিনিক একোটা কোঠালি কৰি পূৱ ফালৰপৰা বা পশ্চিমৰ টুপৰপৰা নামঘৰৰ ভিতৰৰ ঠাই বিভাজন বা বিতৰণ কৌশলো অভিনৱ।

জ্যোতিপ্ৰসাদে ঠিকেই লিখিছিল: 'হিন্দু, বৌদ্ধ, গুপ্ত স্থাপত্যৰ প্ৰভাৱেই গোটেই ভাৰতত আৰু অসমত যি সময়ত প্ৰাধান্য কৰিছিল, সেই সময়ত ভাৰতৰ সকলো ধৰ্ম প্ৰচাৰকৰ ভিতৰত কেৱল শঙ্কৰদেৱকহে সেই স্থাপত্যৰ প্ৰাধান্যৰপৰা মুক্ত হৈ

এক নতুন স্থাপত্যিক ৰূপ সৃষ্টি কৰিবলৈ যোৱা দেখা যায়। অসমত হিন্দু, বৌদ্ধ, গুপ্ত স্থাপত্যই আধিপত্য কৰি থকা কালতো শংকৰদেৱে অসমীয়া নামঘৰত এক অভিনৱ স্থাপত্যিক ৰূপ দিয়ে…।'

'অসমীয়া স্থাপত্যৰ প্ৰধান নিদৰ্শন' এই নামঘৰৰ আধুনিক ৰূপসত্তাটোলৈ আৰু তাৰ লোক-চৰিত্ৰলৈ বা সামাজিক, মানৱিক চৰিত্ৰটোলৈ লক্ষ্য ৰাখি স্থাপত্যৰ নৱৰূপৰ আৰ্হি হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদে গ্ৰহণ কৰিবলৈ কৈছিল যদিও—এই কথাও তেখেতে কৰলৈ পাহৰা নাছিল ঃ '…অৱশ্যে শিল্পীয়ে এই সহজ সৰলতাৰ মাৰ্জেদিয়েই আমাৰ আগৰ নামঘৰতকৈ অভিনৱ, বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ ঘৰ-বাৰী সাজি উলিয়াব লাগিব।'

জ্যোতিপ্ৰসাদ ইঞ্জিনীয়াৰ নাছিল, পেশাদাৰী স্থপতিও নাছিল ; মানুহ আৰু শিল্পকলা সম্পৰ্কে তেখেতৰ এটা সামগ্ৰিক vision আছিল। অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ সম্পৰ্কে কোনো অসমীয়াই আগতে ইমানখিনি চিন্তা-ভাৱনা কৰা নাছিল আৰু পিছতো কোনোবাই কৰিছে বুলি নাজানো।

জ্যোতিপ্ৰসাদে অংকা গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় ভৱনৰ নক্সাটোৱেই তেখেতৰ আধুনিক শিল্পবোধ বিশেষকৈ আধুনিক স্থাপত্য ভাৱনা আৰু চেতনাৰ পৰিচয় দিয়ে। সাৰ্থক স্থপতিজন কেৱল এজন ইঞ্জিনীয়াৰেই নহয়, তেওঁ এজন চিত্ৰকৰ, ভাস্কৰো, কৌতিয়াবা এজন সুৰকাৰো।

ৰূপ-কল্পনা আৰু অভিব্যক্তিৰ চমৎকাৰ সমন্বয় এই নক্সাটোৱে, নক্সাটোৰ বাহ্যিক ৰূপটোৱেই যি কোনো অভিজ্ঞ দৰ্শকৰে মনত নান্দনিক আনন্দ সঞ্চাৰ কৰিব বুলি আমাৰ বিশ্বাস। নক্সাটোৱে আমাক মাৰ্কিন স্থপতি লুই আই কানৰ **…architecture is the thoughtful making of spaces** কথাষাৰলৈ মনত পেলায়।

নক্সাটো দেখিলেই অনুমান কৰিব পাৰি কি জলবায়ুত আৰু কি উদ্দেশ্যত ভৱনটো নিৰ্মিত হ'ব। আধুনিক স্থাপত্যৰ সৃষ্টিধৰ্মী, নান্দনিক, প্ৰকাৰ্যগত আৰু মানৱিক দিশটোৰ প্ৰতি তেখেত সচেতন আছিল তাকো বুজা যায়। ভৱনটোৰ দেহৰেখা সমূহলৈ লক্ষ্য কৰিলেই বুজা যায় যে ই মূলতে আমাৰ সঁফুৰা শৰাইখনৰ সাফৰ বা মূৰটোৰেই ঈষৎ বিকৃত বা মেলাহি এটা স্থাপত্যিক ৰূপ।

জ্যোতিপ্ৰসাদে কৰা গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ এই নক্সাটো বিশ্ববিদ্যালয় কৰ্তৃপক্ষই নাকচ কৰিছিল বুলিয়েই বিভিন্নজনৰ মুখত শুনা যায়। কিছুদিনৰ আগতে ড° মহেশ্বৰ নেওগক কথাটোনো কি বুলি সোধাত তেখেতে আমালৈ এনেকৈ লিখি পঠিয়াইছিল : 'জ্যোতিপ্ৰসাদে গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় ন্যাস ৰক্ষা সমিতিক তেওঁৰ পৰিকল্পনা আৰু নক্সা দিয়া নাছিল আৰু বিশ্ববিদ্যালয় আইনতঃ সংগঠিত হোৱাৰ পিছতো সেয়া দিয়া বুলি মই নাজানো। বোধ হয় দিয়া নাছিল। ন্যাসৰ সভাপতি ৰৰদলৈ ডাঙৰীয়াৰ লগত কথা হোৱাও মই ক'ব নোৱাৰোঁ। বিশ্ববিদ্যালয় হওঁ হওঁ হোৱা সময়ত মই তেওঁক শিৱলঙত লগ পাই আছিলোঁ। তেতিয়াও মই ছবিবোৰ দেখা পোৱা নাছিলোঁ। পিছত 'জ্ঞানদীপ'তে সেয়া প্ৰথম দেখিছোঁ। সেই বিষয়ে বিশেষভাৱে তেওঁ উল্লেখো কৰা নাছিল কথা-প্ৰসঙ্গত। মই যিমান দূৰ জানো, তেওঁৰ ধাৰণা আৰু নক্সা formally বিশ্ববিদ্যালয়ৰ হাতলৈ অহা নাছিল। কথা-বতৰাত futurist school-অৰ লগত নামঘৰৰ মিলৰ কথা খুব কৈছিল। তেওঁৰ এনে বিষয়ৰ এটা প্ৰবন্ধ মোৰ হাতত পৰি আছিল। সেইটি তেওঁৰ প্ৰবন্ধ-সংকলনৰ বাবে শ্ৰীঅতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাদেৱক দিলোঁ। তাতে আছে।'

নেওগৰ চিঠি। ৪ জানুৱাৰী, ১৯৮০।

'জ্ঞানদীপ'ত নক্সাকেইটা ছপা হৈ ওলোৱাৰ পিছতো

বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃপক্ষই কথাটো বিবেচনা কৰি চাব পাৰিলেহেঁতেন, কাৰণ বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বিভিন্ন ধৰণৰ গৃহ-নিৰ্মাণৰ কাৰ্যসূচী আজিও চলি আছে। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ে বা ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ে বা প্ৰস্তাৱিত চৰকাৰী চাৰুকলা মহাবিদ্যালয়ে এতিয়াও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নক্সাটোৰ মূল বৈশিষ্ট্যখিনি অক্ষুণ্ণ ৰাখি—কিছু সালসলনি কৰি হ'লেও ভৱন এটি নিৰ্মাণ কৰিব পাৰিলে জ্যোতি-প্ৰতিভাৰ আন এটি স্মৃতিস্তম্ভকেই নিৰ্মাণ কৰা হ'ব আৰু অসমীয়া মানুহেও গৌৰৱ কৰিবলৈ এটা আপোন সম্পদ পাব।

পশ্চিমবঙ্গৰ বিখ্যাত বেলুৰ মঠৰ মূল নক্সাটো কৰিছিল স্বামী বিবেকানন্দৰ গুৰুভ্ৰাতা স্বামী বিজ্ঞানানন্দই। কিন্তু মঠটি কৰিবৰ সময়ত সেই সময়ৰ কলিকতাৰ মাৰ্টিন কোম্পানীৰ স্থপতি হেৰল্ড ব্ৰাউনে মূল নক্সাটোৰ কিছু সালসলনি কৰা কথা আমি জানো। আমাৰ মাজত ভালেকেইজন প্ৰতিভাশালী ডেকা স্থপতি আছে, কথাটোলৈ তেখেতসকলৰো দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলোঁ। □

১৯৮০

প্ৰসঙ্গ ঃ

১. গজেন বৰুৱালৈ লিখা চিঠি ॥ জ্যোতি-প্ৰতিভা ॥ ৰূপালীম সাংস্কৃতিক সংস্থা ॥ ১৯৬৭

২. বাত্সায়নে 'আলেখ্য' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছিল। 'শিল্পৰত্ন'ত আছে—

আলিখেৎ কিট্টলেখিন্যা সুমুহূৰ্ত্তে সুলেখকে।
স্বচ্ছচিত্তঃ সুখাসীনঃ স্মৃত্বা স্মৃত্বা পুনঃপুনঃ ॥

'কিট্টলেখনী Crayon pencil জাতীয় বস্তু। সেই লেখনীৰে শুভক্ষণত শান্তচিত্তেৰে স্মৃতি বা ধ্যানৰূপৰ সামগ্ৰিকভাৱে গ্ৰহণ কৰি যি ৰূপ অন্তৰত আছে তাকেই বাহিৰত প্ৰকাশ কৰিবলৈ কোৱা হৈছে। এই বিশেষ প্ৰক্ৰিয়াত এক লিপিকাৰৰ লেখনী চালনাৰেই অনুৰূপ এটা সাজলীল স্বচ্ছন্দ ভাব থাকিব,

নহ'লে এই শিল্প-সাধনাৰ সিদ্ধি বা সাৰ্থকতাত উপনীত হোৱা সম্ভৱ নহ'ব। ৰেখা লেখাৰ দ্বাৰাই আলেখ্যৰ সূচনা।'

চিত্ৰদৰ্শন ॥ কানাই সামন্ত ॥ বিদ্যোদয় ॥ ১৯৫৯

৩. কিউবিজমৰ অন্যতম উদ্ভাৱক আৰু প্ৰৱৰ্তক ব্ৰাকে কোৱা কথা এষাৰ প্ৰসংগত স্মৰ্তব্য ঃ 'Cubism is not a manner but an aesthetic, and ever a state of mind ; it is therefore inevitably connected with every manifestation of contemporary thought.'

— Cubism ॥ Nicholas Wadley ॥ 1972

৪. Plate 51 ॥ The Oriental World ॥ J. Auboyer, R. Goepper ॥ Hamlyn ॥ 1967.

৫. 'But his own works derived little or nothing from them'…

Sculpture ॥ William Gount ॥ Frederick Warne.

৬. The decay of Indian art is mostly due to the fatal mistake which has been made in Indian public building in supplanting living traditional styles of Indian architecture by imitations of Modern European scholastic styles. Architecture is the principle door through which the artistic sense of the people finds expression. If that door is mostly chocked with rubbish as it is in Inia, it is not surprising that art industries should decline

Art Admistration In India ॥ London ॥ 1909

৭. Modern Architecture ॥ Vincent Scully Jr. ॥ New England Edition ॥ 1954

৮. ভাৰতীয় শিল্পশাস্ত্ৰই চিত্ৰকলা আৰু ভাস্কৰ্যক স্বতন্ত্ৰ ললিত কলা হিচাপে স্বীকৃতি দিয়া নাই, স্থাপত্যৰ অন্তৰ্গত কৰিহে লৈছে। 'মানসাৰ'ৰ বহু অধ্যায়ত চিত্ৰ আৰু ভাস্কৰ্যৰ আলোচনা আছে। আনকি ষোড়শ শতিকাৰ কেৰেলাৰ শ্ৰীকুমাৰেও 'চিত্ৰলক্ষণ' (অশোককুমাৰ ভট্টাচাৰ্যকৃত ইংৰাজী অনুবাদ ঃ সাৰস্বত ঃ ১৯৭৪) গাওঁ পৰিকল্পনা আৰু স্থাপত্যৰ বিষয়েও লিখিছে আৰু তেওঁ চিত্ৰক স্থাপত্যৰ সম্পূৰক বুলিহে লৈছে।

৯. দুহাজাৰ চাৰিশ বছৰৰ আগতেই চীনা দাৰ্শনিক লাওজুৱে কৈছিল ঃ যদিও চকাত ডেৰ কুৰি দাণ্ড লগোৱা থাকে তথাপি তাৰ শূন্যাংশ গাড়ীখনৰ প্ৰয়োজনত আহে। মাটিৰে যদিও ঘট সাজে তথাপি তাৰ ভিতৰৰ শূন্যতাখিনিহে ঘটৰ প্ৰয়োজনত আহে। ঘৰ সাজোতে দুৱাৰ-খিৰিকি লগায়, কিন্তু তাৰ ভিতৰৰ শূন্যতাখিনিহে ঘৰৰ প্ৰয়োজনত আহে। সেই দেখি যি আছে তাৰ পৰাই যি নাই তাৰ মূল্য স্বীকাৰ কৰা।

তাও তে চিং ॥ অসমীয়া অনুবাদ। লক্ষেশ্বৰ শৰ্মা ॥ সাহিত্য অকাডেমি ॥ ১৯৭৭

১০. The Art of Sculpture ॥ Read ॥ Faber And Faber ॥ 1957

১১. The art India and South East Asia ॥ Hugo Munsterberg ॥ Harry N. Abrahms ॥ NY

১২. Empty of all other significance, seen from a distance something like paralysis seem to stultify them. They are monotonous. They no longer startle or amuse…. They have no life of their owner, no life to give…

The Tyranny of the Skyscraper ॥ The Future of Architecture ॥ Wright ॥ 1954

সিংহলৰ বৌদ্ধ চিত্ৰকলা

আনন্দ কুমাৰস্বামীৰ *Mediaeval Sinhalese Art* (১৯০৮) সম্ভৱতঃ সিংহলৰ শিল্পকলাৰ সম্বন্ধে ৰচিত প্ৰথম উল্লেখযোগ্য গ্ৰন্থ। ১৯৩৪ চনত বেঞ্জামিন বৌলেণ্ডৰ সৈতে লগ হৈ কুমাৰ-স্বামীয়েই সিংহলী ভিত্তিচিত্ৰৰ ওপৰত এটা পূৰ্ণাঙ্গ আলোচনা প্ৰকাশ কৰে। তাৰ পিছত এছ. পাৰনাৱিটানা আৰু ডি. বি. ধানপালৰ অনুসন্ধিৎসা, দীৰ্ঘকালীন সাধনা আৰু পাণ্ডিত্যৰ গুণত সিংহলী চিত্ৰকলাৰ খ্যাতি আজি বিশ্বজোৰা। মেনটৰ ইউনেস্কো আৰ্টবুক চিৰিজত প্ৰকাশিত আমাৰ আলোচ্য গ্ৰন্থখনি ইউনেস্কোৰ সহযোগত নিউয়ৰ্কৰ গ্ৰাফিক ছোচাইটিৰদ্বাৰা প্ৰকাশিত বৃহৎ আৰু শোভন এখন গ্ৰন্থৰ ক্ষুদ্ৰ আৰু সস্তীয়া সংস্কৰণ।* মেনটৰ প্ৰকাশিত এই গ্ৰন্থখনিত সিংহলী চিত্ৰকলাৰ আঠাইশখন সুন্দৰ প্ৰতিলিপিৰ লগতে সিংহলৰ বৌদ্ধ সাহিত্য, দৰ্শন আৰু শিল্পৰ স্বনামধন্য পণ্ডিত ডি. বি. ধানপালৰ এটি ভূমিকাও

* Buddhist Paintings, 1964.

সংযোজিত কৰা হৈছে। সংক্ষিপ্ত অথচ তত্ত্বগধূৰ এই ভূমিকাটোত ধানপালে সিংহলী চিত্ৰকলাৰ বিষয় বৰ্ণ, গঠন, ৰচনা-শৈলী আৰু প্ৰতীকৰ মনোজ্ঞ ব্যাখ্যা কৰিছে। ভূমিকাটিতকৈও ছাত্ৰ আৰু শিল্পৰসিকৰ সহজলভ্য এই গ্ৰন্থখনিৰ মূল্যবান সম্পদ হৈছে আঠইশখন অপূৰ্ব সিংহলী চিত্ৰৰ ৰঙীন প্ৰতিলিপি। ছিগিৰিৰ বিখ্যাত ভিত্তিচিত্ৰৰ ইমান সুন্দৰ আৰু নিৰ্ভৰশীল প্ৰতিলিপি আগতে ক'তো দেখা মনত নপৰে।

দুহাজাৰ বছৰ জোৰা সিংহলী শিল্পকলাৰ ইতিহাস বৌদ্ধধৰ্ম আৰু সাহিত্যৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত। বুদ্ধই সিংহল ভ্ৰমণ কৰা কথা 'মহাবংশ'ৰ বাহিৰে আন ক'তো উল্লেখ নাই। সিংহলৰাজ দেৱনামপিয় তিষ্যৰ (৩০ খৃঃ পূঃ) ৰাজত্বকালতেই সিংহলত বৌদ্ধধৰ্ম প্ৰচাৰ হয়। বৌদ্ধধৰ্ম গ্ৰহণ কৰাৰ আগতে সিংহলীসকলে নাগ-নাগিনী আৰু বনদেৱতাক পূজা কৰিছিল। এই নাগ-নাগিনী আৰু যক্ষী উপাসনাৰ প্ৰভাৱৰপৰা সিংহলৰ বৌদ্ধ শিল্পকলাও মুক্ত হব পৰা নাছিল।

দেৱনামপিয় তিষ্য সম্ৰাট অশোকৰ বন্ধু আছিল। অশোকৰ নিৰ্দেশ অনুসৰি মহেন্দ্ৰ আৰু সংঘমিত্ৰাই সিংহলত বৌদ্ধধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিছিল। তিষ্য ভিক্ষুশ্ৰেষ্ঠ মহেন্দ্ৰৰ ওচৰত বৌদ্ধধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা সম্পৰ্কে 'মহাবংশত' এটা সুন্দৰ আখ্যান আছে। ৰজা তিষ্য বৰ্তমান অনুৰাধাপুৰৰপৰা আঠ মাইল দূৰৈত অৱস্থিত মিহিনতাল পৰ্বতত মৃগয়া কৰিবলৈ গৈছিল। বাটতে এজোপা আমগছৰ তলত মহেন্দ্ৰক দেখি ৰজা ৰ'ল। ৰজাক সম্বোধন কৰি মহেন্দ্ৰই সুধিলে :

হে মহাৰাজ, এই যে গছজোপা দেখিছে ইয়াৰ নাম কি ?

ইয়াক আমগছ বোলে।

এইজোপা গছৰ বাহিৰেও আৰু আমগছ আছে নেকি ?

আৰু বহুত আমগছ আছে।

এইজোপা আমগছ আৰু সেইবোৰ আমগছৰ বাহিৰেও আৰু আমগছ আছে নেকি ?

প্ৰভু, আৰু বহুত আমগছ আছে। কি সেইবোৰ গছ, আমগছ নহয় ?

আনবোৰ আমগছ আৰু আনবোৰ গছ। যিবিলাক আমগছ নহয় সেইবোৰৰ বাহিৰেও আৰু আন কিবা গছ আছে নেকি ?

কি আচৰিত! কিয় আমগছ!

হে নৰপতি, আপুনি জ্ঞানী।

(মণীন্দ্ৰভূষণ গুপ্তৰ অনুবাদ)

তিষ্যাই বৌদ্ধধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা দিন অৱধি পৰ্তুগীজ, ইংৰাজ-সকলৰ আগমনলৈকে বৌদ্ধধৰ্মাৱলম্বী সিংহল নৃপতিসকলৰ পৃষ্ঠপোষণাত সিংহলৰ স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য বিশেষকৈ চিত্ৰকলাৰ অভূতপূৰ্ব বিকাশ ঘটিছিল। দেৱনাম্পিয় তিষ্যৰ ৰাজত্বকালতেই সিংহলী শিল্পকলা ঐতিহ্যৰ সৃষ্টি হয়। পঞ্চম ষষ্ঠ শতাব্দীৰ সিংহলৰ পালি সাহিত্যত চিত্ৰৰ উল্লেখ আছে। 'মহাবংশ' আৰু 'কুল বংশ'ত সেই সময়ৰ চিত্ৰচৰ্চাৰ বিস্তৃত বিৱৰণ পোৱা যায়। পোলন্নাৰুৱাৰ ছিঙ্গাৰ মণ্ডপ বৃহৎ এটা চিত্ৰশালাত পৰিণত হৈছিল।

প্ৰাচীন ভাৰতবৰ্ষৰ দৰে সিংহলতো যে চিত্ৰকলাৰ বিপুল চৰ্চা হৈছিল, তাত সন্দেহ নাই। স্থানান্তৰত ডব্লিও. জি. আৰ্চাৰে লিখিছে যে ধৰ্মীয় আৰু লৌকিক জীৱনৰ বিষয়বস্তুৱেই আছিল সিংহলী চিত্ৰকলাৰ প্ৰধান উপজীব্য।

অশোকে মহেন্দ্ৰ, সংঘমিত্ৰা বা বৌদ্ধ ভিক্ষুসকলক সিংহলত বৌদ্ধ ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিবলৈ পঠোৱাৰ বহু আগতেই ভাৰতত চিত্ৰাঙ্কন বিদ্যাই বিশেষ এটা বিকশিত পৰ্যায় লাভ কৰিছিল বুলি বহুতেই অনুমান কৰে। মানুহৰ চিত্ত শোধন আৰু পৰিৱৰ্তন

কৰিবপৰা শক্তি শিল্পৰ অসীম! এই কথা হৃদয়ঙ্গম কৰিয়েই হয়তো সম্রাট অশোকে ভালেমান কাৰু আৰু চিত্ৰশিল্পীক মহেন্দ্ৰ আৰু সংঘমিত্ৰাৰ লগত সিংহললৈ পঠাইছিল। এই শিল্পীসকলেই এহাতেদি যেনেকৈ সিংহলী জনমানসত সম্রাটৰ 'আধ্যাত্মিক কল্যাণ'ৰ (ধৰ্ম) বীজ সিঁচিছিল আৰু আনহাতেদি ভাৰতীয় শিল্প-ঐতিহ্যক সিংহল-ভূমিত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল।

সিংহলৰ সকলো মঠ-মন্দিৰ বিহাৰেই একোটা চিত্ৰশালা। খৃঃ পূঃ দ্বিতীয় শতিকাৰ মধ্যভাগত নিৰ্মিত ৰুৱানবেলি ডাগোবাৰপৰা আৰম্ভ কৰি উনবিংশ শতাব্দীত নিৰ্মিত হোৱা সিংহলৰ সকলো মঠ-মন্দিৰৰ বেৰ আৰু চাল বিচিত্ৰ চিত্ৰমালাৰে অলঙ্কৃত কৰা হৈছিল। স্থান বিশেষে সিংহলী চিত্ৰকলাত চৰাই-চিৰিকটি, জীৱ-জন্তু, লতা, ফুল, পাত আৰু হয়তো ক'ৰবাত সিংহলী জীৱনৰ ছবি দেখা যায়, কিন্তু সিংহলী চিত্ৰকলাৰ বিষয়বস্তু মুখ্যতঃ বুদ্ধ আৰু বুদ্ধৰ জীৱনগাথা।

ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণৰপৰা সিংহলী চিত্ৰকলাক চাৰিটা ভাগত ভাগ কৰা হৈছে: ছিগিৰিয়া ভিত্তিচিত্ৰ (পঞ্চম শতাব্দী), হিন্দাগাল বিহাৰৰ ভিত্তিচিত্ৰ (সপ্তম শতাব্দী), পোলান্নাৰুৱাৰ ডেমল মহা সেয়া বিহাৰৰ ভিত্তিচিত্ৰ (দ্বাদশ শতাব্দী) আৰু পৰবৰ্তী যুগৰ বিভিন্ন মন্দিৰৰ চিত্ৰাৱলী। ছিগিৰি সিংহলী চিত্ৰকলাৰ পবিত্ৰ তীৰ্থ। পঞ্চম শতাব্দীত ছিগিৰিলৈ ৰাজধানী স্থানান্তৰ কৰি ৰজা কাশ্যপে সিংহলী চিত্ৰকলাৰ সোণালী যুগৰ সূচনা কৰে। সিংহলী চিত্ৰকলাৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন ছিগিৰি চিত্ৰমালাৰ সম্বন্ধে এসময়ত শিল্প বুৰঞ্জীবিদ আৰু সমালোচক-সকলৰ মাজত খুব তৰ্ক-বিতৰ্ক হৈছিল। বিশেষকৈ ছিগিৰি চিত্ৰৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কীয় বিতৰ্কৰ আজিও সামৰণি পৰা নাই। খানপাতে এই সন্দৰ্ভত পি. চি. বেল, আনন্দ কুমাৰস্বামীকে ধৰি একেবাৰে শেহতীয়া লেখক পাৰনাবিটানলৈকে সকলো পণ্ডিতৰ মূল্যবান

মতামত আলোচ্য গ্ৰন্থখনিৰ ভূমিকাত সন্নিবিষ্ট কৰিছে। ৰজা কাশ্যপে পিতৃ ধাতুসেনক হত্যা কৰি ছিগিৰিৰ নিৰ্জন শৈলপ্ৰাসাদত আত্মৰক্ষা কৰে আৰু পিছত ভায়েকৰ সৈন্যবাহিনীৰ হাতত নিজৰ সৈন্য-সামন্ত ছেদেলি-ভেদেলি হৈ পৰাত নিজৰ তৰোৱালেৰেই ডিঙি কাটি আত্মহত্যা কৰা 'আধা সত্য, আধা অসত্য'—এই গোটেই কাহিনীটোও ধানপালে ভূমিকাখনত সন্নিবিষ্ট কৰিছে।

চি. পি. বেলৰ মতে ছিগিৰিৰ অনন্য সুন্দৰ সৃষ্টি—অপ্সৰা-সকল 'দুষ্ট ৰজা' কাশ্যপৰ ৰাণী! আনন্দ কুমাৰস্বামীয়ে কংকালৰ তলভাগত থকা মেঘলৈ চাই তেওঁলোকক অপ্সৰা বুলিছে। মাৰ্টিন উইক্ৰিমেছিনঘিয়ে এই নাৰীকুলক জলকেলিৰত ৰমণী বুলি অভিহিত কৰিছে। নন্দদেৱৰ ধাৰণা এওঁলোক ৰাজকীয় স্বামীৰ শোকত শোকাকুল তিৰোতা। পাৰনাবিটানৰ মতে এওঁলোক মেঘ আৰু বিজুলীৰ প্ৰতীক। ধানপালে এইবোৰ বিভিন্ন ব্যাখ্যাৰ লগত নিজৰ কোনো ব্যাখ্যা দাঙি ধৰা নাই। পাৰনাবিটানৰ ব্যাখ্যাকে সম্প্ৰতি দেশী-বিদেশী ভালেমান কলা-ঐতিহাসিকে গ্ৰহণ কৰিছে। সপ্তম শতাব্দীৰপৰা পঞ্চম শতাব্দীলৈকে এই কালছোৱাত আন আন দৰ্শকৰ লগতে সিংহলৰ ভালেমান কবিয়েও ছিগিৰি চাবলৈ গৈছিল। আৰু তেওঁলোকে ছিগিৰি অপ্সৰাসকলৰ সৌন্দৰ্যত মুগ্ধ হৈ ভালেমান কবিতা লিখিছিল। এই কবিসকলৰ কবিতাত অপ্সৰাসকলক ৰজা কাশ্যপৰ কাৰেঙৰ সৌন্দৰ্যৰ ৰাণী বা ৰূপৱতী ৰমণী বুলি চিত্ৰিত কৰা হৈছে।

....

Their bodies' radiance
Like the moon
Wanderers in cool wind.
Does it pull them ?
Alas, it keeps where they are.

....

....

Sweet girl,
Standing on the mountain
Your teeth are like jewels,
Lighting the lotus of your eyes,
Talk to them gently of your heart.

....

....

Ladies like you
Make men pour out their hearts
And you also
Have thrilled the body
Making its hair
Stiffen with desire.

.... (আৰ্চাৰৰ অনুবাদ)

ছিগিৰিৰ একুৰি এখন চিত্ৰৰ জগত অজন্তা চিত্ৰমালাৰ আত্মীয়তা স্পষ্ট। এই প্ৰসঙ্গত খানপালে নিজাকৈ একো নিলিখি কেৱল বেঞ্জামীন ৰোলেণ্ড আৰু চি. পি. বেলৰ দুটি সুদীৰ্ঘ ব্যাখ্যা উদ্ধৃত কৰিছে। স্থানান্তৰত আৰ্চাৰে ঠিকেই কৈছে: নাৰী, সৌন্দৰ্যই ছিগিৰি চিত্ৰকলাৰ বিষয়বস্তু। ভাৰতীয় নাৰী, সৌন্দৰ্যৰ জগত ছিগিৰি অপ্সৰাৰ সাদৃশ্য লক্ষণীয়, পাৰ্থক্যও নগণ্য নহয়। ছিগিৰিৰ প্ৰতি গৰাকী নাৰীয়েই যেন একোডাল লতা, নহলে একোপাহ ফুল। পীনোন্নত পয়োধৰ, স্ফীট স্তনযুগল, খামুচীয়া কঁকাল, চিঁয়ামৰা বাহু, ফুল সদৃশ সুন্দৰ হাত এই আটাইবোৰেই ভাৰতীয় গুহাচিত্ৰাৱলীৰ নাৰীৰ

শাৰীৰিক সৌন্দৰ্যৰ বৈশিষ্ট্য। ছিগিৰিৰ নাৰী ভোগ-বাসনাৰ, তেজ-মঙহৰ নাৰী। ছিগিৰি শিল্পীৰ মানুহৰ দৈহিক গঠন জ্ঞান আৰু ৰেখাৰ অব্যৰ্থতা বিস্ময়কৰ। প্ৰসঙ্গত ধানপালে লিখিছে ঃ There is a lyrical quality, rhythm and a subtle sense of refinements about these sensuous ladies whose portraits are perhaps the best example of art for art sake we have from the past.

ছিগিৰি চিত্ৰৰ সৰহভাগ চিত্ৰকে প্ৰতিকৃতি চিত্ৰ বুলিব পাৰি। বলিষ্ঠ ড্ৰয়িং আৰু গম্ভীৰ বৰ্ণ প্ৰয়োগেৰে প্ৰতিখন প্ৰতিকৃতিয়েই জীৱন্ত। ছিগিৰি চিত্ৰকলাৰ টেক্‌নিক সম্পৰ্কে কৰা ধানপালৰ আলোচনা অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত যদিও কম কথাৰে ভিত্তিচিত্ৰ আৰু টেম্পেৰা পদ্ধতিৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য তেওঁ সুন্দৰকৈ দেখুৱাইছে। বেৰত বিভিন্ন প্ৰলেপ বা বজ্ৰলেপ দি ছবিৰ গ্ৰাউণ্ড বা তল দেশ তৈয়াৰ কৰিছিল। সেউজীয়া আৰু নীলাৰ বাহিৰে প্ৰায়বোৰ ৰঙেই মাটিৰপৰা তৈয়াৰ কৰা হৈছিল। সেউজীয়া আৰু নীলা ৰং প্ৰয়োগত ছিগিৰি শিল্পীৰ মিতব্যয়িতা লক্ষ্যণীয়। সম্ভৱতঃ এই দুটা ৰং সহজলভ্য নাছিল, নহলে দুয়োটাৰে প্ৰস্তুত প্ৰকৰণ কষ্টসাধ্য আছিল যেন অনুমান হয়।

সপ্তম শতাব্দীৰ হিন্দাগাল বিহাৰৰ চিত্ৰমালাতকৈ পোলান্নাৰুৱা আৰু ডিমালা মহা সেয়া বিহাৰৰ ভিত্তিচিত্ৰৰ সম্বন্ধে কৰা ধানপালৰ আলোচনা মূল্যবান। হালধীয়া, মেৰুণ বা মুগা ৰঙা ৰং, নীলা সেউজীয়াৰ আভাস, ফৰ্মৰ ট্ৰিটমেণ্ট, শক্তিশালী ৰেখাৰ সহজ, সাৱলীল ছন্দোময় গতিৰপৰাই ধানপালে হিন্দাগাল চিত্ৰমালাক ছিগিৰি ঐতিহ্যৰ বাহক বুলি ঠাৱৰ কৰিছে। পোলান্নাৰুৱাৰ ডিমালা মহা সেয়া বিহাৰৰ চিত্ৰাৱলীৰ বিষয়বস্তু বুদ্ধ আৰু বৌদ্ধ জীৱনগাথা। বেল চাহাবৰ এটা উদ্ধৃতি দি ধানপালে মহা সেয়া চিত্ৰাৱলীৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰমাণ কৰিছে।

সিংহলৰ কোনো প্ৰাচীন বিহাৰেই ডিম্বালা মহা সেয়াৰ আশ্চৰ্য সুন্দৰ বৌদ্ধ চিত্ৰৰ গৌৰৱ কৰিব নোৱাৰে। কোনো কোনো চিত্ৰ-সমালোচক আৰু বুৰঞ্জীবিদে পোলান্নাৰুৱাৰ চিত্ৰাৱলীক অজন্তাৰ শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰসমূহৰ লগৰ বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। অৱশ্যে আজি আৰু ডিম্বালা মহা সেয়াত বিশেষ একো দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। সেই সময়ত বিহাৰবোৰ ইটাৰে সজা হৈছিল আৰু ছবিবোৰ ইটাৰে সজা বেৰত অঁকা হৈছিল কাৰণেই ছবিবোৰ বেছি দিন স্থায়ী নহ'ল। পোলান্নাৰুৱাৰ লগত তুলনা নহয় যদিও ডামবুল্লা আৰু ডেগালদৰুৱাৰ চিত্ৰাৱলী নিঃসন্দেহে সেই সময়ৰ শ্ৰেষ্ঠ সিংহলী চিত্ৰ। দ্বাদশ-ত্ৰয়োদশ শতিকাত পৰ্তুগীজ ইংৰাজসকলৰ আগমনৰ লগে লগেই সাৱলীলতা আৰু গতি হেৰুৱাই সিংহলী চিত্ৰকলা গতানুগতিক হৈ পৰিছিল। □

১৯৬৪

এটা অচিন পখীৰ সোঁতে এজন বুঢ়া মানুহ

(ভবেশ সান্যালৰ চিত্ৰ সম্পৰ্কে এটা টোকা)

ভবেশ সান্যাল পঞ্চাশৰ দশকৰ ঐতিহাসিকভাৱে গুৰুত্বপূৰ্ণ এজন আধুনিক ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ। কুৰি আৰু ত্ৰিশৰ দশকত গগণেন্দ্ৰনাথ, অমৃতা শ্বেৰ-গিল, চিত্ৰকৰ ৰবীন্দ্ৰনাথ আৰু যামিনী ৰায়ৰ আবিৰ্ভাৱৰ লগে লগে আধুনিক ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ সূত্ৰপাত হয়। কুৰি দশকটোৰ আৰম্ভণীৰ বছৰটোতেই গগণেন্দ্ৰনাথৰ কিউবিষ্ট ৰোমাণ্টিক চিত্ৰসমূহে সমসাময়িক ভাৰতীয় শিল্প সৃষ্টি আৰু চিন্তাৰ জগতত এক বৈপ্লৱিক পৰিবৰ্তনৰ সূচনা কৰে। উল্লেখযোগ্য যে এইখিনি সময়তে ১৯২২ চনত ওৰিয়েণ্টেল ছোচাইটিৰ উদ্যোগত আৰু গগণেন্দ্ৰনাথ, ৰবীন্দ্ৰনাথ, ষ্টেলা ক্ৰামৰিখৰ প্ৰচেষ্টাত কলিকতাত জাৰ্মান অভিব্যক্তিবাদী শিল্পীসকলৰ এখন চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত হয়।

ত্ৰিশৰ দশকত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ছন্দ চেতনা, অমৃতাৰ ফৰ্ম চেতনা, ফৰ্মৰ স্থায়ী মূল্যবোধ, পুৰণি ভাৰতীয় চিত্ৰৰ বিশেষকৈ অজন্তাচিত্ৰৰ

ৰেখা আৰু ফৰ্মৰ সৰলতাৰ প্ৰতি আগ্ৰহ আৰু যামিনী ৰায়ৰ লোক-শিল্পৰ ঐতিহ্য সন্ধানে এই পৰিবৰ্তনক তড়ান্বিত আৰু বহু আয়তনবিশিষ্ট কৰি তোলে।

অৱশ্যে তেতিয়াও আৰ্ট স্কুলবোৰক কেন্দ্ৰ কৰি বিশেষকৈ প্ৰতিকৃতি আৰু নিসৰ্গ চিত্ৰ অংকনত বিলাতী একাডেমিক বা প্ৰথাসিদ্ধ বাস্তৱবাদৰ আৰু বেংগল স্কুলৰ নব্য ধ্ৰুপদী ধাৰাৰ পূৰ্ণ পয়োভৰ চলি আছিল। ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ এই ভাবাবেগ সৰ্বস্ব মেল'ড্ৰামাটিক, অতীতমুখী, কাব্য-মহাকাব্য-পুৰাণ নিৰ্ভৰ, আৰু বিশেষকৈ সমসাময়িক জীৱন আৰু অনুভূতি-বিমুখ এটা নিস্তেজ বাতাবৰণৰ মাজৰপৰা চল্লিশৰ দশকত যিসকল প্ৰতিভাবান শক্তিশালী, বৈপ্লৱিক ভাবসম্পন্ন চিত্ৰশিল্পী ওলাই আহিছিল,— সেই যশস্বী শিল্পীসকলৰ ভিতৰত সান্যালো আছিল এজন।

শৈলজ মুখাৰ্জী, বেন্দ্ৰে, হেব্বাৰ, কুলকাৰ্ণি, সান্যাল প্ৰমুখ্যে শিল্পীসকলে এই প্ৰতিকূল অৱস্থাক অতিক্ৰম কৰি যথাৰ্থ আধুনিক চিত্ৰকলাক ভাৰতৰ মাটিত আৰু ভাৰতীয় মানসত সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰে। তেখেতসকলৰ এই প্ৰচেষ্টাত পথৰ সন্ধান দিছিল,—ৰবীন্দ্ৰনাথ, অমৃতা আৰু যামিনী ৰায়ৰ শিল্প-চিন্তা আৰু সৃষ্টিয়ে। চিত্ৰকলাৰ নতুন নন্দনতত্ত্বৰ সম্পৰ্কে বিনয় কুমাৰ চৰকাৰে লিখা The Aesthetics of Young India* নামৰ প্ৰবন্ধই সেই সময়ত শিল্পী আৰু শিল্পৰসিক সমাজত বিশেষ একো প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিব পৰা নাছিল যদিও ছবি এখনৰ নিৰ্মাণত সংযুতি আৰু জ্যামিতিক দিশটোৰ গুৰুত্বৰ সম্পৰ্কে কোনো ভাৰতীয়ই চৰকাৰৰ আগতে একো কথা লিখা বা কোৱা নাছিল। বিশ্বভাৰতীৰ কলা-ভৱনৰ শিল্পসমালোচক হিচাপে ১৯২২-২৩ চনত পাশ্চাত্যৰ শিল্প আন্দোলনসমূহৰ সম্পৰ্কে দিয়া ষ্টেলা ক্ৰামৰিখৰ বক্তৃতাসমূহেও নতুন চিন্তা ভাবনাৰ এক পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিছিল।

* Rupam, No 9. Jan, 1932

চল্লিশৰ দশকৰপৰাই বিভিন্ন মাধ্যমত সান্যালে একেৰাহে ছবি আঁকি আহিছে, এতিয়াও নতুন নতুন ছবি আঁকি আছে। '৪৮ৰ পৰা '৬৩লৈ এই ষোলটা বছৰ সান্যালৰ শিল্পী-জীৱনৰ আটাইতকৈ ফলৱতী, গুৰুত্বপূৰ্ণ বছৰ। তেখেতৰ অধিকাংশ স্মৰণীয়, উল্লেখযোগ্য, প্ৰতিনিধি স্থানীয় বিখ্যাত ছবি এই সময়ছোৱাতে অঁকা।

লাহোৰৰ মেয়ো আৰ্ট স্কুলৰ উপাধ্যক্ষ পদ ইস্তফা দি ১৯৩৬ চনত সান্যালে লাহোৰ স্কুল অভ ফাইন আৰ্টছ প্ৰতিষ্ঠা কৰে। লাহোৰত থকা দীঘল সময়ছোৱাক সান্যালৰ শিল্পী-জীৱনৰ প্ৰস্তুতি-পৰ্ব বুলিব পাৰি। এই সময়ছোৱাতেই তেখেত অমৃতা ছেৰ-গিলৰ সান্নিধ্যলৈ আহে। অমৃতা তেতিয়া মাজে মাজে লাহোৰত, মাজে মাজে চিমলাত আছিল। সান্যালৰ শিল্পী-জীৱনৰ আগছোৱাৰ ৰচনা 'দা আউটকাষ্ট'তেই (১৯৪০) অমৃতাৰ লগত হোৱা তেখেতৰ আত্মীয়তা লক্ষ্য কৰা যায়। কেৱল সান্যালেই নহয়, সেই সময়ৰ ভালেকেইজন প্ৰতিভাবান শিল্পী প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে অমৃতাৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল। অমৃতাৰ ফৰ্ম, গঠন, বৰ্ণচয়ন, বিশেষকৈ তেল ৰঙৰ অসাধাৰণ প্ৰয়োগ ক্ষমতাই শিল্পীসকলক বিশেষভাৱে আকৃষ্ট কৰাই নহয়, চিত্ৰ-ভাষা সম্বন্ধে নতুনকৈ ভাবিবলৈ বাধ্য কৰাইছিল। উল্লেখযোগ্য যে অমৃতাৰ সময়ৰপৰাই ওৱাচ, টেম্পেৰা আৰু পানী ৰঙতকৈ তেল ৰঙৰ প্ৰতিহে ভাৰতীয় চিত্ৰকৰসকল অধিক আগ্ৰহী হোৱা দেখা যায়।

দেশ বিভাজনৰ ঠিক পিছতেই সান্যাল দিল্লীলৈ আহে আৰু শৈলজ মুখাৰ্জী, সতীশ গুজৰাল, ভাস্কৰ ধনৰাজ ভগৎ আদি শিল্পীসকলকলৈ 'দিল্লী শিল্পী চক্ৰ' গঢ়ি তোলে। ১৯৫২ চনত তেখেতে দিল্লী পলিটেকনিকৰ অধ্যাপকৰ পদ গ্ৰহণ কৰে। সান্যালৰ শিল্প-প্ৰতিভা আৰু শিল্পী-ব্যক্তিত্বৰ বিকাশ আৰু প্ৰসাৰত এই দুটা অনুষ্ঠানৰ অৱদান নগণ্য নহয়। এই সময়ছোৱাতেই তেখেতে

ইউৰোপ আৰু মাৰ্কিন যুক্তৰাষ্ট্ৰ ভ্ৰমণ কৰি পশ্চিমীয়া চিত্ৰকলাৰ মহান ঐতিহ্য, বিশেষকৈ কুৰি শতিকাৰ শিল্প-আন্দোলনসমূহৰ প্ৰকৃতি, নান্দনিক বৈশিষ্ট্য আৰু ফলশ্ৰুতি সম্বন্ধে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা অৰ্জন কৰাৰ সুযোগ পায়।

কলিকতাৰ একাডেমি অভ ফাইন আৰ্টছত থকা 'গাৰ্ল উইথ তানপুৰা'ৰ (১৯৬১) বাহিৰে সান্যালৰ আমি কোনো মূল চিত্ৰ দেখাৰ সুযোগ পোৱা নাই। কলেজত পঢ়ি থকা সময়তে মূলকৰাজ আনন্দ সম্পাদিত বিশ্ববিখ্যাত ভাৰতীয় কলা-পত্ৰিকা 'মাৰ্গ'ৰ পঞ্জাব সংখ্যাত (১৯৪৪, মাৰ্চ, নং ২) ছপা হোৱা তেখেতৰ তিনিখন চিত্ৰৰ স্মৃতি আজিও অম্লান হৈ আছে ; বিশেষকৈ 'হুমৰাড'' নামৰ চিত্ৰখনৰ কান্ধত কেঁচুৱা লৈ থকা মানুহগৰাকীৰ সেই চাৰনিটো আৰু চকুৰ বগা অংশখিনি।

সান্যালৰ প্ৰায়বোৰ চিত্ৰয়েই অবয়বী (figurative)। সাম্প্ৰতিক কালত অৱশ্যে একান্ত পৰীক্ষামূলকভাৱে দুই-এখন নিৰাবয়বী চিত্ৰও তেখেতে আঁকিছে।

জীৱনৰ লগত সহজাত এক সহৃদয়তা সান্যালৰ অধিকাংশ চিত্ৰৰ মৰ্মবাণী। গ্ৰাম্য-জীৱনৰ দুখ-দৈন্য আনন্দ-বেদনাই তেখেতৰ আগতীয়া সাৰ্থক চিত্ৰসমূহৰ প্ৰধান বিষয়বস্তু আছিল। গীতিময় এই চিত্ৰসমূহত যি জীৱন চিত্ৰিত হৈছিল,—দাৰিদ্ৰ্য আৰু দৈন্যৰ মাজতো সি আছিল সতেজ, আনন্দ আৰু উল্লাসৰ মাজতো স্থিৰ, অটল, প্ৰত্যাশা, প্ৰতীক্ষা আৰু প্ৰত্যয়ৰে পূৰ্ণ আৰু অপূৰ্ণ।

কিছু মূল ছবি নেদেখাকৈ সান্যালৰ চিত্ৰ সম্পৰ্কে কোনো পূৰ্ণাংগ আলোচনা কৰিব নোৱাৰি। তাতে তেখেতৰ চিত্ৰৰ প্ৰতিলিপিও পোৱা নাযায়। তেখেতৰ কিছু শেহতীয়া ছবি শ্লাইদতহে চকামকাকৈ দেখিছোঁ। কেৱল দুখন ছবি আৰু এটা ভাস্কৰ্যৰ সম্বন্ধে কৰা এই আলোচনা সান্যালৰ শিল্প-কীৰ্তিৰ এটা অতি সাধাৰণ পৰিচয়হে মাথোন।

আলোচনা কৰিবলৈ লোৱা দুয়োখন ছবিয়েই ৰঙীণ।

বৰ্ণৰ সমন্ধি আৰু বৈসাদৃশ্য, সজ্জাবিন্যাস, স্পেচ নিৰ্মাণ আৰু বিভাজন, প্লাষ্টিক চেতনা আৰু অনুভূতিৰ তীব্ৰতাৰ ফালৰপৰা সান্যালৰ 'শৃংগাৰ' (ৰচনা-কাল ১৯৪৮) এখন ৰসোত্তীৰ্ণ চিত্ৰ। বৰ্ণৰ মণ্ডনধৰ্মী (decorative) প্ৰয়োগ আৰু ৰূপভংগীৰ (pattern) ওপৰত দিয়া গুৰুত্বই, বিশেষকৈ ছবিখনৰ সজ্জাবিন্যাসে ৰাজপুত অণুচিত্ৰলৈ মনত পেলায়। গাৰু, ৰুমাল, কলহ, নগ্ন নাৰী দেহৰ আৰু বেৰখনত দীঘলকৈ (মানুহগৰাকীৰ মূৰৰ পাছফালে থকা) থকা ৰঙাই,—গাৰুটোৰ দুই মূৰৰ, কলহটো থকা সৰু টেবুলখনৰ; মানুহগৰাকীৰ দেহৰেখাৰ (contour) আৰু নিতম্ব দেশ ছুই থকা চুলি-কোছাৰ ক'লাই, বিশেষকৈ আচী-ফণী আৰু বিছনাখনৰ বগাই (আধুনিক চলচ্চিত্ৰত ব্যৱহৃত নিগেটিভৰ বগাৰ দৰে) সৃষ্টি কৰা বৈসাদৃশ্য আৰু বৈপৰীত্যই ছবিখনত এক প্ৰচণ্ড আবেগ আৰু উত্তেজিত পৰিবেশৰ সৃষ্টি কৰিছে। এই আবেগ আৰু উত্তেজনাই ছবিখনৰ প্ৰধান বক্তব্য। সেই কাৰণে উজ্জ্বল ৰঙা ৰংটোৱে ছবিখনত প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। প্ৰসাধনৰতা নাৰীৰ দৰে প্ৰথাগত বিষয় এটাই চমৎকাৰ সজ্জাবিন্যাস, বৰ্ণ চয়ন আৰু বিশেষকৈ স্পেচ নিৰ্মাণ আৰু ব্যৱহাৰৰ দক্ষতা আৰু অভিনৱত্বত স্মৰণীয় শিল্প-ৰূপৰ মৰ্যাদা লাভ কৰিছে। স্পেচ নিৰ্মাণ আৰু বিভাজনে ছবিখনত থকা ফৰ্ম বা বস্তুবোৰৰ মাজত দূৰত্ব সৃষ্টি কৰিছে; সেইদৰে সিহঁতৰ মাজত সম্পৰ্কও প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে আৰু বৰ্ণকো প্ৰাণিত আৰু অধিকতৰ ব্যঞ্জনাময় কৰি তুলিছে।

স্পেচবো ফৰ্ম আছে। মজিয়াখনৰ ত্ৰিভুজাকৃতি ঈষৎ সেউজীয়া আৰু বিছনাখনৰ শিতানৰফালে থকা বেৰখনৰ পাতল সেউজীয়া অংশই ছবিখনলৈ গভীৰতা আনিছে যদিও এই গভীৰতাক

অধিকতৰ বাস্তৱ কৰি তুলিছে ছবিখনত থকা শূন্য ঠাইখিনিয়ে। আৰু এই গভীৰতাক বেৰৰ মাজ ভাগত থকা উজ্জ্বল-ৰঙা অংশক দুয়োকাষৰ হালধীয়াৰপৰা পৃথক কৰি ৰথা থিয় ডাঠ ক'লা ৰেখা দুডালে উৰ্ধাধ (vertical) বিস্তৃতি দিছে। বহি থকা নগ্ন নাৰীৰ ক'কালৰ তলৰ অংশৰ দেহৰেখা যামিনী ৰায়ৰ আগতীয়া ছবিৰ ৰেখাৰ দৰে ডাঠ আৰু দ্রুত হোৱা সত্ত্বেও ব্যঞ্জনা শক্তি হেৰুৱাই পেলোৱা নাই বৰং নাৰী-দেহৰ তৃষা, নাৰী-মনৰ প্রতীক্ষা, আকুলতাক—তেজ-মঙহৰ পাৰ ওপোচা বৈভৱেৰে মূৰ্ত, অৱয়বী কৰি তুলিছে। ভৰি থকা গিলাছ আৰু কলহটো প্রসাধনৰতা প্রগলভাৰ দেহৰ পূৰ্ণতাৰেই প্রতিনিধিত্ব কৰিছে।

সান্যালৰ আনখন সুন্দৰ চিত্র হ'ল 'এন অল্ড মেন উইথ এন আননউন বাৰ্ড।' এই চিত্রখনৰ ৰঙীণ লুঙি পৰিহিত বৃদ্ধ মানুহজনৰ বহাৰ ভংগীটোৱেই—(যিটো ভংগীৰ লগত আমি সকলোৱেই পৰিচিত) নিহিত প্রাণ-চাঞ্চল্যৰ বলত বিচিত্র ভাব-ব্যঞ্জনাৰ সৃষ্টি কৰিছে। সম্ভৱতঃ সান্যালৰ এইখন এখন শ্রেষ্ঠ প্রতিকৃতি চিত্র।

পশ্চাদভূমিৰ সংবেদী গভীৰ পাতল নীলাৰ বিপৰীতে লুঙিখনৰ ৰঙা, সোণোৱালী আৰু সেউজীয়াই, কান্ধত পৰি কাণত খুটিয়াই থকা অকণমানি পখীটিৰ গাৰ সেউজীয়া আৰু ঠোঁট আৰু নেজৰ উজ্জ্বল ৰঙাই বৃদ্ধৰ মনৰ এই বিশেষ মুডটোক গঢ়ি তুলিছে। নীলাৰ পৰিপ্রেক্ষিতত বৃদ্ধ যেন অক্লান্ত সৃজনশীল শক্তি, সংকল্প আৰু দৃঢ়তা। এই-এখন্তেক বিশ্রাম লৈছে, হয়তো বিশ্রামো লোৱা নাই। ক'কালৰ ওপৰ অংশৰ গঠনগত কাঠিন্যৰ মাজেদি বৃদ্ধৰ মুখমণ্ডলত প্রকাশ পোৱা পুৰুষোচিত যৌৱনোচিত আকাংক্ষা, সংকল্প আৰু দৃঢ়তা—একান্ত অলসভাৱে আঁঠুত ভৰ দি মেলি দিয়া বাওঁহাতখনেৰে আৰু ভৰিলৈ পেলায় থোৱা সোঁ হাতখনেৰে যেন অসীম নীলাৰ

মাজলৈ বিস্তাৰিত আৰু প্ৰেৰিত হৈছে। নীলা ৰংটো কেৱল ছবিখনৰ পশ্চাদভূমিতে সীমাৱদ্ধ হৈ থকা নাই, ই অতিশয় অৰ্থব্যঞ্জকভাৱে বৃদ্ধৰ চুলি আৰু ডাঢ়িৰ কোনো কোনো ঠাইলৈ বিয়পি পৰিছে আৰু নীলাৰ মাজেদি ঠায়ে ঠায়ে বিৰিঙি উঠা ঈষৎ বগাৰ আভা বৃদ্ধৰ ডাঢ়িৰ দুকাষত সম্পূৰ্ণভাৱে বগা হৈ পৰিছে। নেজ ৰঙা অকণমানি অচিন চৰাইটোৱে যেন বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ সকলো ৰহস্য বৃদ্ধৰ কাণত খুঁটিয়াই খুঁটিয়াই কোনেও নুশুনাকৈ কৈছে। নীলাৰ মাজৰ কোনোবাৰ্থিনিৰপৰাই হয়তো চৰাইটো উৰি আহিছে।

কান্ধত পৰি থকা চৰাইটোলৈ দিয়া বৃদ্ধৰ বেঁকা নিষ্পলক চাৱনিটো আৰু মেলি থোৱা বাওঁ হাতখনেই এই সাৰ্থক ৰসোত্তীৰ্ণ ছবিখনৰ প্ৰধান বক্তব্য যেন লাগে। বাৰ্ধক্যৰ প্ৰতি নিৰ্বিকাৰ, সত্য-জীৱন-শিল্পৰ ৰহস্যসন্ধানী এই বৃদ্ধ সান্যালৰেই যেন আত্ম-প্ৰতিকৃতি।

সাদৃশ্য বা likeness বা identification ৰ লগত আধুনিক কি পৌৰাণিক প্ৰকৃত প্ৰতিকৃতি চিত্ৰৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। প্ৰাচীন ভাৰতীয় আৰু প্ৰাচীন চীনাসকলে ভবাৰ দৰে প্ৰতিকৃতি-খনে কাক প্ৰকাশ কৰিছে বা কি প্ৰকাশ কৰিছে (আঁদ্ৰে ম্যালৰোৰ ভাষাত signify) সেইটোহে আচল কথা।

সান্যালৰ আন কেইখনমান শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰ হ'ল—ৰাজস্থানী উম্যান ('৫০), উম্যান উইথ বাৰ্ড ('৬১), পেডলাৰ ('৫৪), ইন ব্ৰুডিং মুড ('৬০) আৰু দা লাষ্ট মোগল।

সান্যাল এজন প্ৰতিভাশালী ভাস্কৰো। বিভিন্ন মাধ্যমত তেখেতে ভালেমান মূৰ্তি কৰিছে। তেখেতৰ শৈলজ মুখাৰ্জী (ব্ৰোঞ্জ) এটি উল্লেখযোগ্য সৃষ্টি। শিল্প-প্ৰাণ বন্ধুৰ অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু পূৰ্ণতাৰ আকৃতি—মূৰ্তিটোৰ মুখমণ্ডলত প্ৰকট হৈ উঠা স্নায়ুমণ্ডলীৰ মাজেৰে শিহৰিত হৈ উঠিছে। আন দুটা

তেখেতৰ উল্লেখযোগ্য ভাস্কৰ্য হ'ল—অম্বা (ব্ৰোঞ্জ) আৰু হেড ষ্টাডি (প্লাষ্টাৰ)।

১৯০২ চনত ডিব্ৰুগড়ত সান্যালৰ জন্ম হয়। উচ্চ শিক্ষাৰ্থে ১৯২০ চনত কলিকতালৈ যায় আৰু শ্ৰীৰামপুৰ কলেজত ভৰ্তি হয়। কলেজ এৰি ১৯২১ চনত গান্ধীজীৰ আহ্বানত অসহযোগ আন্দোলনত যোগদান কৰে। ১৯২৩ চনত কলিকতা আৰ্ট কলেজত ভৰ্তি হয় আৰু তৃতীয় দশকৰ কোনোবা এটা সময়ত লাহোৰলৈ যায় আৰু তাতেই তেখেতৰ প্ৰকৃত শিল্পী-জীৱনৰ সূচনা হয়। সুদীৰ্ঘ ন বছৰ কাল তেখেত ললিত কলা অকাডেমিৰ চেক্ৰেটাৰী আছিল। বৰ্তমান তেখেত অকাডেমিৰ উপ সভাপতি। পাশ্চাত্যৰ কেইবাটাও চিত্ৰশালাত তেখেতৰ ছবি স্থায়ীভাৱে প্ৰদৰ্শিত হৈছে। □

১৯৭৯

শিশুকলা আৰু শিশুকলা শিক্ষাৰ সম্পৰ্কে কিছু কথা

The art of childhood dies with childdood

—Andre Malraux

১

যোৱা কেইবছৰমানৰ ভিতৰতে অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে ভালেকেইখন শিশু কলা শিক্ষানুষ্ঠান গঢ়ি উঠিছে। কোনোখনত ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ সংখ্যা দুশবো ওপৰ হৈছে। মাজে-সময়ে, কেতিয়াবা ইখনৰ পিছত সিখনকৈ শিশু চিত্ৰাঙ্কন প্ৰতিযোগিতা, শিশু চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী হোৱাটোও আমি লক্ষ্য কৰিছোঁ। কলা শিক্ষাৰ প্ৰতি শিশু আৰু অভিভাৱকসকলৰ বাঢ়ি অহা আগ্ৰহ অনুৰাগৰ গুৰিতে যে কেইখনমান শিল্পানুষ্ঠানৰ আন্তৰিক আশাশুধীয়া প্ৰচেষ্টাই বিশেষ উদগনি যোগাইছে এই কথা নুই কৰিব নোৱাৰি। এই ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে নাৰ্ছাৰী, মণ্টেছৰী স্কুলবিলাকৰো কিছু বৰঙণি আছে। নিঃসন্দেহে এইবোৰ বৰ লাগতিয়াল আৰু প্ৰশংসনীয় কাম হৈছে। বিশেষকৈ যেতিয়া আজিও শিশুৰ কল্পনা-শক্তি,

সংবেদনশীলতা, চাক্ষুষ চেতনা, সৌন্দৰ্য-চেতনা আৰু সৃজনশীল মনটোৰ বিকাশ আৰু প্ৰকাশৰ কাৰণে আমাৰ স্কুলীয়া শিক্ষা-ব্যৱস্থাত শিল্প-শিক্ষাই পাবলগীয়া অগ্ৰাধিকাৰ আৰু গুৰুত্ব পোৱা নাই।

গুৱাহাটীত অনুষ্ঠিত হোৱা ভালেকেইখন শিশু চিত্ৰকলা প্ৰদৰ্শনী আমি চাইছোঁ। মাজতে গুৱাহাটীৰ তিনিটা শিল্পানুষ্ঠানৰ পৰা একাশীখন ছবি সংগ্ৰহ কৰি মনোযোগ দি চোৱাৰ পিছত আমাৰ অভিজ্ঞতা হ'ল,—আমাৰ ল'ৰা-ছোৱালীয়ে অঁকা অধিকাংশ ছবিতেই শিশু কলাৰ প্ৰকৃত চৰিত্ৰ বা প্ৰকৃত শিশু শিল্পীৰ সত্যদৃষ্টি প্ৰতিভাত হোৱা নাই। সিবোৰৰ অধিকাংশই কোনো প্ৰাপ্তবয়স্ক শিল্পীৰ বা পাঠ্য-পুথিত ছপা হোৱা ছবিৰ স্থূল, বিফল অনুকৰণ মাথোন। সৰু সৰু ল'ৰা-ছোৱালীৰ মনত এই দৃশ্যমান জগতখনে উদ্ৰেক কৰা আনন্দ আৰু বিস্ময়বোধ সিবোৰত নাই।

অনাবিল এক আনন্দবোধৰ, বিস্ময়বোধৰ সাৱলীল সবল মুক্ত অভিব্যক্তিয়েই ল'ৰা-ছোৱালীয়ে অঁকা ছবিৰ বৈশিষ্ট্য আৰু বৈভৱ। সেই কাৰণেই আমি কেতিয়াবা চাৰি-পাঁচ বছৰীয়া শিশু এটিয়ে একো নভবা-নিচিন্তাকৈয়ে, একেবাৰে অসতৰ্ক মুহূৰ্ত এটাত অঁকা ছবি এখন চাই অবাক, মুগ্ধ হৈ পৰোঁ, নিৰ্মল এক অনিৰ্বচনীয় আনন্দৰ আস্বাদ লাভ কৰোঁ। সহজাত সংবেদন শক্তি, আবেগ-কল্পনা-অনুভূতি আৰু আনন্দৰ মাজেৰে বস্তু-জগতখনক,—তাৰ বৈচিত্ৰ্যময় ৰূপ, বৰ্ণ, ৰেখা, আকাৰ, অৱয়ৱ, স্পৃশ্যাগুণক—যেনেকৈ দেখে তেনেকৈ নহয়, যেনেকৈ শিশুৱে মনে জানে তেনেকৈ আঁকে। অৰ্থাৎ শিশুৱে অঁকা যি কোনো এটা বস্তু বা তাৰ ফৰ্ম,—যেনে এটা ঘৰ বা মানুহ—বাস্তৱত সেই বস্তুটো বা মানুহটো দেখি হোৱা ধাৰণাৰ পৰাহে আঁকে। সেই কাৰণে শিশুৰ ছবিত মানুহটো বা ঘৰটো সিহঁতৰ স্বাভাৱিক,

বথাদৃষ্ট ৰূপত আমি দেখা নাপাওঁ। মানুহটো বা ঘৰটোৰে শিশুৰ ছবিত বিমূৰ্ত, অৰ্দ্ধ-বিমূৰ্ত, ৰূপাৰোপিত (stylised) প্ৰতীকী ৰূপ এটাৰ মাজেৰেহে প্ৰকাশ লাভ কৰে।

সাৱলীল মুক্ত অভিব্যক্তিৰ ফালৰপৰা আদিম চিত্ৰ-কলাৰ লগতহে শিশু-চিত্ৰৰ তুলনা হয়। সমাজ নৃ-বিজ্ঞানীসকলে আদিম মানুহৰ মানসিক গঠনৰ লগত শিশুৰ মানসিক গঠনৰ সাদৃশ্য আৰু সম্পৰ্ক থকা কথাও কৈছে।

আদিম চিত্ৰশিল্পীৰ দৰে শিশুৱেও প্ৰত্যক্ষ পৰ্যবেক্ষণৰ যোগেদি তেওঁৰ অজ্ঞাতেই যি কোনো এটা দৃশ্য বা বস্তুৰ মৌলিক উপাদানসমূহ সংগ্ৰহ কৰে। স্বজ্ঞা আৰু সহজাত উপলব্ধিৰে সিবোৰক আত্মসাৎ কৰে আৰু গাঢ় উজ্জ্বল প্ৰাথমিক বৰ্ণ প্ৰয়োগ কৰি—সেই বস্তু বা দৃশ্যক ব্যঞ্জনাময় ৰূপত প্ৰকাশ কৰে। মন কৰিবলগীয়া কথা,—অনুভূতিৰ সাহায্যত শিশুৱে যেনেকৈ ছবিৰ সজ্জাবিন্যাস ৰচনা কৰে, লোক-শিল্পীয়েও তেনেকৈ সজ্জাবিন্যাস ৰচনা কৰে। মণ্ডনধৰ্মিতাৰ ক্ষেত্ৰতো লোককলাৰ লগত শিশু-কলাৰ আত্মীয়তা দেখা যায়।

জে এইচ. পেস্তালঅৎসি (১৭৪৬—১৮২৭) আৰু এফ. ফ্ৰয়বেলৰ (১৭৮২—১৮৫২) সময়ৰপৰাই বিশেষকৈ এই শতিকাত—মনোবিজ্ঞানী, শিক্ষাবিদ, শিল্প-সমালোচক, সমাজ নৃ-বিজ্ঞানী-সকলৰ মাজত শিশু-কলা সম্পৰ্কে যথেষ্ট আলোচনা-পৰ্যালোচনা হৈছে। অঁৰি মাতিছ, ব্ৰাকুঁচি, পল গোগ্যা, পল ক্লে, মিৰ', জাঁ ডুবুফে আদি ভালেকেইজন বিখ্যাত পশ্চিমীয়া শিল্পী আৰু এসময়ত আমাৰ নন্দলাল বসু, যামিনী ৰায়ো শিশু-কলাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট, আৰু শিশু-কলাৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হোৱা কথা আমি জানো।

কেইদশকমানৰ আগলৈকে শিশুচিত্ৰক শিল্পৰ মৰ্যাদা দিয়া হোৱা নাছিল। আজিও বহুতেই শিশুক সৃজনশীল শিল্পী

হিচাপে স্বীকৃতি দিব নোখোজে। এতিয়াও কোনো দেশৰেই শিল্পকলাৰ ইতিহাসত শিশু-চিত্ৰক কোনো স্থান দিয়া হোৱা নাই। আঁদ্ৰে ম্যালৰোৰ কথা হ'ল,— ··though a child is often artistic, he is not an artist. ···His procedure is different in kind from the artist's, since the artist treasures up his acquired knowledge—and this would never enter the child's head. The child substitutes the miracle for craftmanship. ···painting above all for himself, he is not trying to impose his 'art' on others.

মানুহৰ হাজাৰ বছৰীয়া শিল্প-ঐতিহ্যৰ লগত সচেতনভাৱে কোনো পৰিচয় নোহোৱাকৈ, সজ্ঞান কোনো ভাবনা-চিন্তা নোহোৱাকৈ, ডাঙৰৰ কোনো অঙ্কন-কৌশল আয়ত্ত নকৰাকৈ শিশুৱে আঁকে। ডাঙৰৰ মাজত প্ৰচলিত ধ্যান-ধাৰণা, বিধি-নিয়মৰপৰা, পৰম্পৰাৰপৰা মুক্ত কাৰণেই শিশুৰ ছবিত অবাধ অভিব্যক্তি। এই মুক্ত অভিব্যক্তিৰ ঐশ্বৰ্যই শিশু-কলাৰ প্ৰধান ৰূপগত, গুণগত চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য।

২.

শিশু-কলা শিক্ষা-সম্পৰ্কীয় কেইটামান কথাৰ প্ৰতি আমাৰ শিল্প-শিক্ষক, শিক্ষাবিদ, কলাৰসিক আৰু অভিভাৱকসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰাই এই চমু আলোচনাটিৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। কেৱল আলোচনাটিৰ ভূমিকা হিচাপেহে ওপৰৰ কথাখিনি কোৱা হ'ল।

শিশু কলা বুলি ক'লে সাধাৰণতে পাঁচৰপৰা পোন্ধৰ বছৰীয়া ল'ৰা-ছোৱালীয়ে অঁকা ছবিকে বুজোৱা হয়। আমি কিন্তু তিনিৰপৰা এঘাৰ বছৰ বয়সীয়া ল'ৰা-ছোৱালীয়ে অঁকা ছবিকহে প্ৰকৃত শিশুকলা বুলি ক'ব খোজো। এঘাৰ পাৰ হোৱাৰ লগে

লগেই সৰহ সংখ্যক ল'ৰা-ছোৱালীৰ মাজত থকা শিশু-মনটো ক্ৰমাৎ নিষ্ক্ৰিয় হৈ আহে, পাৰিপাৰ্শ্বিকতা আৰু নিজৰ সম্বন্ধে সচেতন হৈ পৰে ; অনুভৱ, পৰ্যবেক্ষণ আদি সকলো ক্ষেত্ৰতে ডাঙৰক বোছকৈ অনুসৰণ কৰিবলৈ ধৰে। অৱশ্যে বহু বয়সিয়াল মানুহৰ মাজতো গোপনে বা দেখাকৈ শিশুমনটো সজীৱ সক্ৰিয় হৈ থকা দেখা যায়। ৰোমানিয়াৰ বিশ্ববিখ্যাত আধুনিক ভাস্কৰ্য শিল্পী ব্ৰাকুঁচিয়ে এবাৰ খুব মূল্যবান কথা কৈছিল, 'যিমান দিনলৈকে মানুহৰ ভিতৰত শিশুটো জীয়াই আছে সিমান দিনলৈকে সৃষ্টি বা শিল্পকৰ্ম সম্ভৱ।' ব্ৰাকুঁচিৰ বাৰ্ড, কিছ, মিউজ আদি অমৰ শিল্পকৰ্মই শিশুসুলভ সৰলীকৰণৰ মাহাত্ম্যকে প্ৰতিপন্ন কৰিছে।

প্ৰকৃততে ছবি আঁকিবলৈ, গান গাবলৈ, কবিতা লিখিবলৈ কোনেও কাকো শিকাব নোৱাৰে, যদিও আমি বছৰ বছৰ ধৰি স্কুল-কলেজত শিকাই আহোঁহক, শিকাই থকাৰ প্ৰয়োজনো আছে।

আমি ছবি আঁকিব পাৰো বা নোৱাৰো, কিবা কথা এটা ভবা মাত্ৰকেই সেই কথাৰ চিত্ৰৰূপ এটা আমাৰ মনৰ মাজত ভাহি উঠে। চীনা, আৰবী আখৰৰ কথা নকওঁৱেই, আমাৰ অসমীয়া আখৰবোৰো যেন একোখন ছবিহে। যেনে ঞ, ৎ, ম, ভ, ৰ, ল ইত্যাদি। আমাৰ কাইথেলী আখৰবোৰ বৰ সুন্দৰ। প্ৰতিটি শিশুৰেই সহজাত সৃজনশীল প্ৰতিভাৰ অধিকাৰী, কিন্তু সংবেদনশীলতা আৰু সৃজনশক্তি সকলো শিশুৰে সমান নহয়।

মন কৰিলেই দেখা যায়,—শিশু এটিয়ে যেতিয়া আঁকিবলৈ লয় বা আঁকি থাকে,—কি আঁকিব, কি আঁকিছে বহু সময়ত তেওঁ নিজেই নাজানে। যদি জানে তেওঁ আঁকিব নোৱাৰে, আঁকিলেও তেওঁ ভালকৈ আঁকিব নোৱাৰে, বা তেওঁৰ মনঃপূত নহয়, অথবা আঁকি আনন্দ নাপায়। ম্যালৰোৱে ঠিকেই কৈছে,—শিশুৱে নিজৰ কাৰণেহে আঁকে। আনে তেওঁৰ ছবিখন ভাল পাব নে নোপাব

সেইটো তেওঁৰ কথা নহয়। আনৰ ওপৰত তেওঁ ছবিখন আৰোপিত কৰিবলৈও নিবিচাৰে।

ছবি আঁকিবলৈ লোৱা ল'ৰাটো বা ছোৱালীজনী ভৱিষ্যতে এদিন চিত্ৰকৰ হবগৈ লাগিব, বা ভৱিষ্যতৰ চিত্ৰকৰ কৰি গঢ়ি তুলিব লাগিব—এনে কোনো কথা হ'ব নোৱাৰে। ল'ৰাটোৱে বা ছোৱালীজনীয়ে তেওঁলোকৰ আৱেগ অনুভূতিয়ে কল্পনাই, চাক্ষুষ চেতনাই, বিস্ময়বোধে মুক্ত অভিব্যক্তিৰ কাৰণে উপযুক্ত সৃষ্টিশীল পৰিমণ্ডল এটা,—উৎসাহ উদ্দীপনা পাইছে নে নাই,—সেইটোহে আচল কথা। ল'ৰা-ছোৱালীৰ সৃজনশীল মনটোৱেও আদৰ, আবদাৰ প্ৰতিপাল বিচাৰে।

শিশুক ছবিৰ প্ৰকৰণ-কৌশল শিকোৱা প্ৰয়োজন নাই, অংকা-বংকাও। এই দৃশ্যমান জগতখনক—ৰূপজগতখনক তেওঁৰ মনে যেনেকৈ দেখিছে, উপলব্ধি কৰিছে, গ্ৰহণ আৰু বৰ্জন কৰিছে তাক তেওঁ যেনেকৈ মন যায় তেনেকৈ প্ৰকাশ কৰক। মনত ৰখা দৰকাৰ, ল'ৰা-ছোৱালীয়ে অংকা ছবি হাজাৰ চেষ্টা কৰিলেও ডাঙৰে আঁকিব নোৱাৰে।

শিশুৰ ছবি বাস্তৱৰ অনুকৰণ নহয়, বাস্তৱৰ বিকৃতিহে, বাস্তৱৰেই অতি বাস্তৱ, মগ্নচৈতন্যধৃত প্ৰতীকী কল্পৰূপ অথবা বাস্তৱৰ কৃত্ৰিম বা জাল বাস্তৱধৰ্মী চিত্ৰণ। দৃশ্যমান বস্তুজগত-খনক যেনেকৈ তেওঁ দেখিছে তেনেকৈ অংকা নাই, যেনেকৈ জানিছে তেনেকৈহে আঁকিছে।

সেইবাবেই শিশুৰ ছবিত জটিল বস্তুবোৰ ইমান সৰলীকৃত ৰূপত প্ৰকাশিত হয়, ইমান অভিব্যক্তিপূৰ্ণ হয়, গাঢ় উজ্জ্বল প্ৰাথমিক বৰ্ণৰ হয় ইমান সমাবোহ। সকলো সংস্কাৰৰপৰা মুক্ত বাবেই শিশুৱে দৃশ্যমান জগতখনৰ সকলো বস্তুকে মুক্ত দৃষ্টিৰে চাব পাৰে, উপলব্ধি কৰিব পাৰে আৰু প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। শিশুৱে অনুকৰণ নকৰে, সৃষ্টি কৰে। কিন্তু শৈশৱ শেষ হোৱাৰ

লগে লগেই শৈশৱৰ শিল্প-সৃষ্টিও শেষ হয় আৰু তাতেই শিশুকলাৰ সীমাবদ্ধতা।

তিনিৰপৰা এঘাৰ বছৰীয়া ল'ৰা-ছোৱালীৰ শিল্পশিক্ষাৰ কাৰণে অনুসৰণ কৰিবলগীয়া কোনো ধৰা-বন্ধা পাঠ্যক্রম নথকাই যুগুত। শিশুকলা শিক্ষায়তনৰ শিক্ষক বা শিক্ষয়িত্রী গৰাকীৰ ভূমিকাটোহে এই ক্ষেত্রত গুৰুত্বপূৰ্ণ। তেওঁ শিশুৰ মন বুজা, শিশুসুলভ মনৰ মানুহ হোৱা দৰকাৰ। সময়ত তেওঁ ল'ৰাতকৈও ল'ৰা হব নোৱাৰিলে, শিশুৱে তেওঁৰ লগ নিবিচাৰে। তেওঁ যে শিশুৰ এজন প্রকৃত লগৰীয়া আৰু বাট দেখুৱাওঁতা এই কথাটো তেওঁ শিক্ষায়তনত থাকোতে প্রতি মুহূৰ্তে মনত ৰাখিব লাগে। মৰমিয়াল, হাঁহিমুখীয়া, ৰসিক, সহনশীল, ৰুচিসম্পন্ন, সংস্কৃতিৱান মানুহ হব লাগে তেওঁ। শিশু-মনোবিজ্ঞানৰ কিছু কথা তেওঁ জানিলে ভাল হয়। বয়স বঢ়াৰ লগে লগে শিশু-মনত সংগঠিত হোৱা পৰিবৰ্ত্তনবোৰ তেওঁ ধৰিব পাৰিব লাগে। অৱশ্যে মন কৰিলে শিশুৰ ছবিতেই তেওঁ শিশুমনৰ পৰিবৰ্ত্তনবোৰ ধৰিব পাৰে।

শিক্ষায়তনত ল'ৰা-ছোৱালীবোৰে ছবি আঁকি থাকোতে প্রতিটো ল'ৰা, প্রতিজনী ছোৱালীৰ তেওঁ লগৰীয়া হ'ব। দেখাত একো নিশিকোৱাকৈ তেওঁলোকক শিক্ষকজনে ইটো-সিটো শিকাব লাগিব। শিক্ষকজনৰ উপস্থিতিটোৱেই তেওঁলোকক উৎসাহিত, অনুপ্রাণিত কৰিব,—বহু সময়ত বহুত কথা শিকোৱাৰ দৰে হ'ব। কিবা এটা দেখাদেখিকৈ শিকাব লগা হ'লে, শিক্ষকজনে খুব সতৰ্ক হৈ—শিকাইছে যে—এই কথাটো শিশুটিয়ে গম পাব নালাগিব। অৱশ্যে, শিকোৱাতকৈ সহায় বা উৎসাহিত কৰিব বুলি কোৱাহে বোধহয় ভাল হ'ব। কি সহায় কৰিব, কেনেকৈ উৎসাহিত কৰিব,—এই জটিল কথাটো শিক্ষকজনৰ সৃষ্টিশীল ব্যক্তিত্বৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিব। কেনেকৈ তেওঁ শিশুটিৰ আৱেগ-অনুভূতিত,—সৃজনশীল

আনন্দত কোনো ব্যাঘাত নকৰাকৈ সহায় কৰিব পাৰে সম্ভৱতঃ কোনেও তাৰ ধৰা-বন্ধা নীতি-নিয়ম কিছুমান কৰি দিব নোৱাৰিব।

মাজে মাজে শিক্ষকজনে কোনোবা এটা সময়ত শিক্ষায়তনৰ বাহিৰলৈ তেওঁলোকক লৈ গৈ—ইটো সিটো জীৱ-জন্তু, চৰাই-চিৰিকটি, কীট-পতঙ্গ, গছ-গছনি, ফল-ফুল, জান-জুৰি নৈ-বিল, পাহাৰ-পৰ্বত, আকাশ-ডাৱৰ, মানুহে সজা বস্তু,—কেতিয়াবা দূৰৈৰ পৰা, কেতিয়াবা ওচৰৰপৰা, কেতিয়াবা হাতেৰে চুই চাবলৈকো দিব। বৰ্ণ, ৰূপ, আকাৰ, অবয়ব, স্পৃশ্যগুণ—এই বিলাকৰ প্ৰতি থকা তেওঁলোকৰ সহজাত আকৰ্ষণ, বোধ, তেওঁলোকৰ অজ্ঞাতসাৰেই ক্ৰিয়াশীল হৈ উঠিব আৰু বাঢ়ি যাব। আকৌ মাজে-সময়ে সাধুকথা কৈ, নাচ-গান অভিনয়ৰ আয়োজন কৰি শিশুৰ মনটো সতেজ সৰস কৰি ৰাখিবলৈ যত্ন কৰিব। কিন্তু ডাঙৰৰ ছবি, মূৰ্তি, সিবোৰৰ প্ৰতিলিপি তেওঁলোকক নেদেখুৱাই ভাল। শিক্ষায়তনৰ বাহিৰত, ক'ৰবাত হয়তো দেখিব, দেখক।

শিশুৱে ছবি আঁকি থাকোঁতে আটাইতকৈ সাৱধান হ'বলগীয়া কথাটো হৈছে,—চিত্ৰৰ বিষয়বস্তু নিৰ্বাচন, অঙ্কনৰীতি, বৰ্ণ-চয়ন, বৰ্ণ-প্ৰয়োগ—বিশেষকৈ মুক্ত প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ স্বাধীনতা যাতে কেতিয়াও ক্ষুণ্ণ নহয়। কেনেবাকৈ ক্ষুণ্ণ হ'লেই তেওঁলোকৰ সজ্ঞানী মনটো সক্ৰিয় হৈ উঠিব, অভিব্যক্তিৰ সাৱলীলতা ৰুদ্ধ হ'ব, ছবিখনৰ ছন্দোময় সঙ্গতি ভাঙি থান্ বান্ হ'ব। গতিকে শিশুৱে নিজে নিবিচৰালৈকে শিক্ষকে শিশুৰ ছবিত হাত নলগোৱাই শ্ৰেয়। আমাৰ কথা হ'ল,—শিল্পৰ প্ৰকৰণ-কৌশল, ৰচনা-বিন্যাস সম্পৰ্কে তেওঁলোকক সচেতন নকৰিব, আন কথাত ভৱিষ্যতৰ শিল্পী কৰিবলৈ চেষ্টা নকৰি তেওঁলোকৰ কল্পনা শক্তি, আবেগ-অনুভূতি, স্বভাব, চাক্ষুষ বোধক প্ৰতিপাল কৰাই শিশুকলা শিক্ষানুষ্ঠানসমূহৰ মুখ্য উদ্দেশ্য হোৱা উচিত।

কেন্দ্ৰীয় ললিত কলাই ১৯৫৬ চনত দিল্লীত এখন আলোচনা-চক্ৰ পাতিছিল। সেই আলোচনাচক্ৰত মুলক্‌ৰাজ আনন্দ, কে. কে. হেব্বাৰ, বিষ্ণু দে, এন এছ. বেন্দ্ৰে, এ. এন. ছেগাল, এম. ৰাৱেল প্ৰমুখ্যে আমাৰ দেশৰ উনৈশজন প্ৰখ্যাত চিত্ৰ-শিল্পী, ভাস্কৰ্য-শিল্পী, শিল্প-সমালোচক, শিক্ষাবিদে অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল। সেই আলোচনা-চক্ৰই শিশুকলা শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত গ্ৰহণযোগ্য বুলি দিয়া পৰামৰ্শসমূহৰ কেইটামানলৈ আমাৰ শিল্প-শিক্ষক, শিক্ষাবিদ আৰু অভিভাৱকসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলোঁ ঃ

* Teaching method should be based upon the dictum 'Free expression without adult imposition'.

* The child should not be taught formal drawing or to copy, because to the child the image is the reality and the object a symbol.

* As far as possible, the training of the hand and the eye should be directed towards the particular art or craft for which the child shows aptitude.

* To encourage exhibitionism which is everyway harmful to children. Exhibitions of children's work in arts and crafts should therefore be encouraged not as a 'public show'. □

১৯৮০

পাব্‌লো ৰুইথ ঈ পিকাছো

(জন্ম ১৮৮১ : মৃত্যু ১৯৭৩)

সম্ভৱত শিল্পৰ ইতিহাসত লিওনাৰ্ডো দা ভিঞ্চিৰ পিছত পিকাছোৱেই সবাতোকৈ আন্তৰ্জাতিক খ্যাতিসম্পন্ন শিল্পী। জীৱিত কালতে এনে অভূতপূৰ্ব বিশ্বজোৰা খ্যাতি, সন্মান আৰু ঐশ্বৰ্য-বিভূতিৰ অধিকাৰী হোৱা শিল্পী দ্বিতীয়জন নাই। আধুনিক কলাৰ এজন 'ৰেডিক্যাল', আধুনিকতাৰ অন্যতম প্ৰবক্তা, এক বিস্ময়কৰ সৌন্দৰ্য-জগতৰ স্ৰষ্টা, সঁচাকৈয়ে ফেনে ফোটোকাৰে বৈ যোৱা এখন উত্তাল নদীৰ লগতহে পিকাছোৰ আশ্চৰ্য, উন্মুক্ত সৃষ্টিশীল ব্যক্তিত্বৰ তুলনা হয়।

যদিও তেওঁৰ বৰ্ণোজ্জ্বল জীৱনৰ তিনিকুৰি বছৰতকৈও অধিক কাল ফ্ৰান্সতে কটাইছিল, ফৰাচী চিত্ৰকলাৰ প্ৰতিটো আন্দোলনৰ লগত কেতিয়াবা প্ৰত্যক্ষ আৰু কেতিয়াবা পৰোক্ষভাৱে জড়িত আছিল, পিকাছো কিন্তু শেহলৈকে স্পেনীছ শিল্পী হৈয়েই ৰ'ল। অৱশ্যে দেখাত তেওঁৰ মানসলোকত কোনো দেশ নাছিল, মানুহৰ শিল্প-চেতনা, শিল্প-চিন্তাৰ অতীত আৰু ভৱিষ্যতে

ভাৱনা-কল্পনা আৰু ৰূপৰ জগতত নৱজন্ম লাভ কৰিছিল। গ্ৰীক, জাৰ্মান আৰু স্পেনীছ মনীষাৰ মাজত থকা অন্তৰ সম্পৰ্কলৈ আঙুলিয়াই Udheয়ে পিকাছোৰ প্ৰতিভাক জাৰ্মানিক বুলি অভিহিত কৰিছে (...their common tendency to express a longing for the infinite, for the transcendental)

এজন স্পেনীছ বনুৱাৰ চেহেৰাৰ—এসময়ত বহু নিন্দিত, বহু বিতৰ্কিত চিত্ৰকৰ ভাস্কৰ, চিৰামিক আৰু গ্ৰাফিক শিল্পী, নক্সাবিদ, এচাৰ (Etcher) পাবলো পিকাছোৰ জন্ম হৈছিল দক্ষিণ স্পেইনৰ মালাগাত। দেউতাক আছিল মালাগাৰ চাৰুকলা স্কুলৰ ড্ৰয়িং শিক্ষক, মাক আন্দালুছিয়ান। হুৱান ৰেমন হিমেনেথ আৰু লৰকাৰ কবিতাত ভাস্বৰ হৈ থকা সেই 'বিননিৰ আন্দালুছিয়া'। সৰুতে দেউতাকৰপৰা পাৰ চৰাইৰ ছবি এখন নিনিয়াকৈ তেওঁ স্কুললৈ নগৈছিল আৰু সেই কালৰপৰাই পিকাছোৱে ষাঁড় যুঁজ চাবলৈ ভাল পাইছিল।

বিস্ময়কৰ অংকন দক্ষতাৰে সাত বছৰ বয়সৰপৰাই পিকাছোৱে ছবি আঁকিবলৈ আৰম্ভ কৰিছিল। তেওঁৰ দহ বছৰ বয়সত অঁকা দা অল্ড কাপোল নামৰ ছবিখন এতিয়াও মালাগা সংগ্ৰহালয়ত প্ৰদৰ্শিত হৈ আছে। সোতৰ ওঠৰ বছৰ বয়সত অঁকা ভনীয়েক লোলাৰ প্ৰতিকৃতিখন চিত্ৰৰসিকৰ চকুত আজিও স্নিগ্ধ আৰু সুন্দৰ। ইমান কম বয়সতে ৰেখা, বৰ্ণচয়ন আৰু বৰ্ণ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা পিকাছোৰ কৰ্তৃত্ব আশ্চৰ্যজনক। তেতিয়াই তেওঁৰ হাতৰ প্ৰতিটো ৰেখাই অব্যৰ্থ, সুনিশ্চিত, সাৱলীল, বলিষ্ঠ আৰু অদ্ভুতভাৱে ছন্দোময় আৰু ব্যঞ্জনাক্ষম।

কেইবাগৰাকীও স্পেনীছ শিল্পীবন্ধুৰ লগ হৈ ১৯০০ চনৰ অক্টোবৰত তেওঁ পেৰীছলৈ আহে। সৰুৰেপৰা আকাঙ্ক্ষা আছিল লণ্ডনলৈ যাব,—এজন ভিক্ষাৰী, এজন ভৃত্যাৰো য'ত টুপী পিন্ধি থকা-ফুৰাৰ অধিকাৰ আছে। পেৰীছ হৈ লণ্ডনলৈ যাম বুলি

আহি তেওঁ কিন্তু বার্ণিনী পেৰীছতে বৈ গ'ল। পেৰীছত সেইবাৰ তেওঁ মাত্ৰ দমাহহে আছিল। দ্বিতীয়বাৰ ফ্ৰান্সলৈ আহি (১৯০১) পেৰীছত তেওঁ তেওঁৰ প্ৰথম চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনী পাতে আৰু শিল্প-বিক্ৰেতা ৱলাৰ্ড আৰু ফৰাচী কবি মেক্স জেকবৰ লগত পৰিচয় ঘটে। ১৯০৪ চনৰপৰা পেৰীছতে তেওঁ নিগাজীকৈ থাকিবলৈ লয়।

আত্মবিৰোধেৰে জৰ্জৰ পিকাছোৰ জীৱনৰ বাণী—স্বাধীনতা, —শিল্পীৰ বাবে অবাধ অফুৰন্ত স্বাধীনতা; বস্তুৰ হুবহু ৰূপ বা যথাকৃতি, অনুকৃতি, সাদৃশ্য আৰু একাডেমিক বন্ধনৰপৰা শিল্পীৰ কল্পনা আৰু কলাৰ মুক্তি। অসাধাৰণ সাহস, উদ্যোগ, আৱিষ্কাৰ উদ্ভাৱন আৰু অভিনৱ শিল্প-ভাৱনাৰে তেওঁ অন্ততঃ এই শতাব্দীৰ প্ৰথমাৰ্ধত সমগ্ৰ বিশ্বৰ শিল্প-জগতত পোহৰ দেখুৱাই আছিল। মানৱ জীৱনৰ এজন বিচক্ষণ চাক্ষুষ ভাষ্যকাৰ পিকাছোৰ শিল্প-চিন্তা, বিপুল সৃষ্টিৰ বৈচিত্ৰ্য, ঐক্যহীনতা, অস্থিৰতা, অন্তহীন এষণা আৰু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আধুনিক শিল্পৰ ইতিহাসত অভিনৱ আৰু চাঞ্চল্যকৰ।

পিকাছোৰ জীৱনৰ আগডোখৰৰ চিত্ৰসমূহ পৰম্পৰাগত আৰু সিবোৰ কোনোটো নহয় কোনোটো দিশত নিজ ঠাই কেটালনিয়া, ৰোমানেস্ক কলা, ঝুৰবাৰান, এল গ্ৰেকো, ভেলাছকেথ, গোইয়া, মুংখ, ৰেনোৱাৰ, ফৰাচী ইম্প্ৰেছনিষ্ট বা মনচ্ছায়াবাদী শিল্পী-গোষ্ঠী, মনে আৰু এড্‌গাৰ ডেগাৰ ওচৰত ঋণী। পেৰীছলৈ অহাৰ পিছত যি তিনিজন শিল্পীয়ে তেওঁক আটাইতকৈ মুগ্ধ আৰু আকৃষ্ট কৰিছিল, তেওঁলোক হ'ল—পল চেজান, ভান গগ আৰু তুলোজ লোট্ৰেক। চিত্ৰৰ বিষয়বস্তু চয়নৰ ক্ষেত্ৰত কিছুদিনলৈ লোট্ৰেক আছিল তেওঁৰ আদৰ্শ। ১৯০৪ চনলৈকে চেজানৰ ছবি তেওঁ দেখা নাছিল যদিও তেওঁৰ ওপৰত চেজানৰ প্ৰভাৱেই আছিল অধিক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ, গভীৰ আৰু সুদূৰপ্ৰসাৰী।

পাতল নীল ৰঙৰ স্তৰবিন্যাসত যা পৰ্দাত বাতি আৰু ৰহস্য-

উদ্ভাসিত হৈ উঠা পিকাছোৰ ব্লু পিৰিয়ডৰ (১৯০১—১৯০৪) চিত্ৰৰাজিৰ মানুহেই আছিল একমাত্ৰ বিষয়বস্তু। গীতিময় কাব্যিক বিষাদ এই চিত্ৰসমূহৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। পৰিমিত বৰ্ণ আৰু সৰল ফিগাৰ বা আকাৰৰ কৰুণ মৌন অন্তৰ্দাহী মনোবেদনাৰ মানৱীয় আৱেদন প্ৰত্যক্ষ আৰু গভীৰ। অন্ধ ভিক্ষাৰী, আলিঙ্গনৰত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা, নিঃসঙ্গ মদপী, ক্ষুধাতুৰ বেশ্যা, সমাজচ্যুত লোক আৰু ৰুগ্ন শিশুৰ এই চিত্ৰমালাৰ লগত কোনোবাখিনিত স্পেনীছ দাৰিদ্ৰতা, বিষাদ আৰু নিৰ্জনতাৰ গোপন এটা আত্মিক সম্পৰ্ক বিদ্যমান।

ইটালীয় মেনাৰিজমৰে প্ৰভাৱান্বিত আৰু কাটালান গথিক ভাস্কৰ্যৰ দৰে দীৰ্ঘায়িত আকাৰসমূহ সৰলীকৃত বৰ্ণেৰে শান্ত আৰু গম্ভীৰ। মেনাৰিষ্টসকলৰ চিত্ৰৰ দৰেই কোনোটো ফিগাৰ ইচ্ছাকৃত-ভাৱে বিকৃত, দীৰ্ঘায়িত আৰু কেতিয়াবা কেতিয়াবা কোনোটো-হ'তৰ দেহৰ কোনো কোনো অংশ অতিৰঞ্জিতকৈ অংকিত। উল্লেখযোগ্য যে ষোড়শ শতিকাৰ ইটালীয় মেনাৰিজম প্ৰধানতঃ 'মনোধৰ্মী আৰু আৱেগিক'। কোনোৱে ইটালীয় মেনাৰিজমক ···essentially an unquiet style বুলি অভিহিত কৰিছে।

পিকাছোৰ ব্লু পিৰিয়ডৰ এই চিত্ৰসমূহক কোনোৱে শিল্পীৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ আৰু কোনো কোনোৱে সামাজিক চেতনাৰ অভিব্যক্তি বুলি ক'ব খোজে। ব্লু পিৰিয়ডৰ এই সময়ছোৱাতেই ভলিউম আৰু ডিজাইন বা ৰূপমূৰ্তৰ প্ৰতি পিকাছোৰ বিশেষ আগ্ৰহ পৰিলক্ষিত হয়।

ব্লু পিৰিয়ডৰ বিখ্যাত চিত্ৰসমূহ হ'ল,—পুওৰ পিপল অন দা ছি শ্বৰ্ (১৯০৩), এমব্ৰেচিং লাভাৰচ্ (১৯০৩), দা অল্ড্ গীটাৰিষ্ট (১৯০৩)। ফ্ৰুগেল মিল (১৯০৪) পিকাছোৰ এখন অনন্য সুন্দৰ এচিং। গভীৰ মানৱীয় সহানুভূতিৰে প্ৰাণময় টু ছিষ্টাৰছ (১৯০৩) সেই সময়ৰ পিকাছোৰ আন এখন তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ৰচনা।

সমতল আচ্ছন্ন কৰি থোৱা নীলাৰ ওপৰত আহি পৰিলহি অনুজ্জ্বল, স্তব্ধ গোলাপী ৰঙৰ আভা। অসহ্যসুন্দৰ সেই নিৰ্জনতা লাহে লাহে ৰ'দত কুঁৱলীৰ দৰে আঁতৰি গ'ল। এবছৰীয়া এই ৰোজ পিৰিয়ডত (১৯০৫-১৯০৬) পিকাছোৱে অসংখ্য নগ্নিকা (Nude), বহুৱা আৰু চাৰ্কাছৰ দৃশ্য আঁকিছিল। এতিয়া এওঁলোক যেন পিকাছোৰ চিত্ৰত নতুন স্বপ্নৰ প্ৰতিভাস। প্ৰতিখন চিত্ৰতে যেন বিৰাজমান শান্তিৰ গম্ভীৰ এক সমাহিত শ্ৰী,—অনাগত দিনৰ স্বপ্নৰ হাতছানি। পানী ৰঙৰ কি অপৰূপ কোমলতা আৰু লাৱণ্য! দা ফেমিলি অভ দা হাৰ্লিকুইন (১৯০৫), এক্ৰবেটছ্ উইথ এ ডগ (১৯০৫) আৰু গাৰ্লছ অন এ বল (১৯০৫) আদি চিত্ৰসমূহত নতুন এক শক্তিৰ শিহৰণ আৰু স্বচ্ছলতা অনুভৱ কৰা যায়।

অবৰ্ণনীয় দৰিদ্ৰতাৰ মাজেৰে তেওঁ এই কালছোৱা অতিবাহিত কৰিব লগা হৈছিল। কিছুদিনলৈ তেওঁৰ নিজাকৈ এখন শোৱা-পাটী, আঁকিবলৈ এডোখৰ ঠায়ো নাছিল। আনকি তেওঁ হেনো এদিন ৰাতি অতি কষ্টেৰে কৰা ড্ৰয়িঙ জ্বলাই শীতত গোট মাৰি যোৱা অৱস্থাৰপৰা নিজক ৰক্ষা কৰিব লগা হৈছিল। এই সময়ছোৱাতেই বিশ্ববিখ্যাত ফৰাচী শিল্পী অঁৰি মাতিছ্, ফৰাছী কবি গীওম আপোলনিয়েৰ, মাৰ্কিন লেখিকা গাৰ্টুড ষ্টেইন আৰু তেওঁৰ ভায়েক লিও ষ্টেইনৰ লগত পিকাছোৰ বন্ধুত্ব হয়।

সেই সময়তে অঁকা পিকাছোৰ এখন শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰ—গাৰ্টুড ষ্টেইনৰ প্ৰতিকৃতিখনে এক চাঞ্চল্যৰ সৃষ্টি কৰিছিল। ১৯০৬ চনৰ গোটেই শীতকালটো ধৰি তেওঁ এই প্ৰতিকৃতিখন আঁকিছিল। আৰু ইয়াৰ বাবে ষ্টেইন ৮০ বাৰ পিকাছোৰ সমুখত বহিব লগা হৈছিল। ইয়াৰ পিছতো পিকাছো সন্তুষ্ট নহ'ল আৰু প্ৰতিকৃতিখন নষ্ট কৰি পেলালে। তাৰ কিছু পিছতহে ষ্টেইনক সমুখত নোলোৱাকৈ প্ৰতিকৃতিখন তেওঁ নকৈ আঁকে। ষ্টেইনৰ

এই প্ৰতিকৃতিখন ষ্টেইনৰ নহয় বুলি হোৱা বিতৰ্কৰ উত্তৰত আত্মপক্ষ সমৰ্থন কৰি পিকাছোৱে কৈছিল ;—সকলোৱেই ভাবে যে মই অঁকা প্ৰতিকৃতিখন তেওঁৰ দৰে নহয়, কিন্তু জীৱনৰ শেহৰ ফালে তেওঁ মই অঁকা প্ৰতিকৃতিখনৰ দৰেই হ'ব। মাৰ্কিন লেখিকা গৰাকীৰ সেইখনেই যে বিশ্বাসযোগ্য প্ৰতিকৃতি সেইকথা অৱশ্যে ভালেমান বছৰৰ পিছত ষ্টেইনে নিজেও স্বীকাৰ কৰিছিল।

এই প্ৰতিকৃতিখন পিকাছোৰ শিল্পী-জীৱনৰ এক নতুন পৰ্বৰ দোকমোকালিৰ ৰচনা। অৱশ্যে ছুট্ৰনে লিখিছে,—এমহীয়া হলেণ্ড প্ৰবাসকালতে (১৯০৫) পিকাছোৰ চিত্ৰই এটা নতুন মোৰ লবলৈ ধৰে। হলেণ্ডত অঁকা থ্ৰি ডাচ্ গাৰ্লছৰ কাঠিন্য বা ঘনত্ব আৰু ফৰ্ম বা ৰূপৰ পূৰ্ণতা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। এই সময়ৰপৰাই ফৰ্মৰ ওজন আৰু ভলিউমৰ প্ৰতি তেওঁক বিশেষভাৱে সচেতন হোৱা দেখা যায়।

ইয়াৰ পিছতে আৰম্ভ হয় পিকাছোৰ 'নিগ্ৰো পিৰিয়ড' (১৯০৬-১৯০৭)।

১৯০৬ আৰু ১৯০৭ চনত পেৰীছৰ লুভ চিত্ৰশালাত দুখন ঐতিহাসিক শিল্প-প্ৰদৰ্শনী অনুষ্ঠিত হয় ; এখন আইবেৰিয়ান আৰু আনখন নিগ্ৰো ভাস্কৰ্যৰ। আধুনিক শিল্পৰ আন্দোলনৰ ইতিহাসত এই শিল্প-প্ৰদৰ্শনী দুখনৰ ভূমিকা বৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ। আদিম ভাস্কৰ্যৰ সৰলতা, সংবেদনশীলতা, ব্যঞ্জনা, প্ৰত্যক্ষতা, বলিষ্ঠ বিমূৰ্তিকৰণ আৰু বিশেষকৈ বিখ্যাত ইংৰাজ কলা-সমালোচক ৰগাৰ ফ্ৰায়ে উল্লেখ-কৰা 'ফৰ্মৰ গভীৰ কল্পনাপ্ৰৱণবোধ'ত পিকাছোৱে বিচাৰি পাইছিল নতুন এক শিল্পসত্য আৰু সৌন্দৰ্যৰ সন্ধান। অৱশ্যে এই শিল্প-প্ৰদৰ্শনী দুখনৰ বহু আগতেই মাতিছে নিগ্ৰো ভাস্কৰ্যৰ অনাবিষ্কৃত ঐশ্বৰ্যই পিকাছোৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছিল। পিকাছোৰ বাবে এই আদিম শিল্পৰ অৰ্থ আছিল : ...above all spontaneity, reliance on

impulses and passons going beyond any rule or formula : ১৯৫৩ চনত বিখ্যাত ভাৰতীয় চিত্ৰকৰ পৰিতোষ সেনে পিকাছোক সাক্ষাৎ কৰোঁতে তেওঁৰ ষ্টুডিঅত অসংখ্য নিগ্ৰো মুখা দেখা পাইছিল।

ইতিমধ্যে চেজান আৰু গোগঁ্যাৰ প্ৰতি পিকাছোৰ আগ্ৰহ বাঢ়ি আহিছিল। চেজানৰ শেহতীয়া চিত্ৰসমূহ তেওঁ খুব যত্নেৰে অধ্যয়ন আৰু বিশ্লেষণ কৰিছিল। উজেন ডেলাক্ৰোৱাৰ (১৭৯৮—১৮৬৩) বিখ্যাত উক্তি 'নেচাৰ ইজ মাই ডিক্সনৰি'ৰে আধুনিক চিত্ৰকলাৰ প্ৰত্যুষ ঘোষিত হৈছিল যদিও পল চেজানৰ (১৮৩৯—১৯০৬) 'ষ্টাডি নেচাৰ, নেচাৰ ইজ মোৰ ডেপথ্ দ্যান ছাৰফেচ' আদি উক্তিৰেই প্ৰকৃতাৰ্থতে আধুনিক শিল্পৰ সূচনা হৈছিল। চেজানৰ ষ্টুডিঅত বিশেষ গুৰুত্ব পোৱা ছবিখন আছিল চেজানে নিজে কৰা ডেলাক্ৰোৱাৰ এখন কপি। চেজানে এবাৰ কৈছিল : We are all in Delacroix.

চেজানে আৱিষ্কাৰ কৰিলে পৰিদৃশ্যমান প্ৰকৃতিৰ অভ্যন্তৰত এখন বিমূৰ্ত জগত আছে ; ঘনক্ষেত্ৰ, মণ্ডল আৰু গোলাকাৰ এক দৃঢ় কঠিন, জ্যামিতিক জগত। 'চিত্ৰ বস্তুৰ অন্তৰ্লীন স্থাবৰ, স্থায়িত্বানুগ গঠনধৰ্মিতাক আৱিষ্কাৰ কৰা, সেই গহীন কোণ, স্কোয়াৰ, চিলিণ্ডাৰক চিত্ৰপটত প্ৰতিষ্ঠা কৰাই হ'ল চেজানৰ শিল্পদৰ্শনৰ মৰ্মবাণী। চেজানৰ এই বৈপ্লৱিক বিমূৰ্ত গাঠনিক ৰূপসত্তা, বা—knowledge of things,—আন কথাত পৃথিৱীৰ প্ৰতি থকা বস্তুভিত্তিক দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰাই পিকাছোৰ কিউবিজমৰ মূল-প্ৰেৰণা আহিছে। এই সম্পৰ্কে আমি পল চেজান শীৰ্ষক প্ৰবন্ধত বহলাই আলোচনা কৰিছোঁ।

এই অধ্যয়ন, এইবোৰ নতুন অভিজ্ঞতা আৰু অনুসন্ধানৰ ফল হ'ল লা দেমোৱাজেল দাভিনিয়ঁ বা দাভিনিয়ঁৰ নগ্ন গাভৰু (১৯০৬-১৯০৭) নামৰ বৈপ্লৱিক যুগান্তকাৰী চিত্ৰখন। তেওঁ

হেনো আঁকিব খুজিছিল বেশ্যালয়ৰ এটা প্ৰলোভনৰ দৃশ্য, আঁকিলেগে পাঁচ গৰাকী গাভৰু আৰু এখন স্থিৰ-চিত্ৰ। ইয়াৰ আগতে সম্ভৱতঃ পৃথিৱীৰ কোনো শিল্পীয়েই যুৱতী নাৰীৰ গঠনক ইমান নৃশংসভাৱে ভঙা বা বিকৃত কৰা নাছিল। চিত্ৰখনত কোনো সাংগঠনিক ঐক্য বিচাৰি পোৱা নাযায়. ফিগাৰ বা আকাৰসমূহৰ কোনো পৰিমাণ প্ৰমাণ (proportion) নাই। ছবিখন দেখি জৰ্জ ব্ৰাকে (পিকাছোৰ এজন সতীৰ্থ, ফৰাচী শিল্পী) মন্তব্য কৰিছিল ঃ জুইত খুৱাবলৈহে যেন কোনোবাই পেট্ৰল খাইছে। এগৰাকী শিল্প-ঐতিহাসিকে ছবিখনক টুকুৰা কাঁচৰ পথাৰ বুলি বৰ্ণনা কৰিছে।

চিত্ৰখনৰ ওপৰফালে বিশেষকৈ সোঁফালৰ মুখ দুখনত নিগ্ৰো আৰু বাওঁফালৰ মুখ দুখনত আইবেৰিয়ান ভাস্কৰ্যৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট। কোনোৰ মতে বাওঁফালৰ ফিগাৰ তিনিটা কেৱল ধ্ৰুপদী ফিগাৰৰ কৌণিক বিকৃতিকৰণহে। ছবিখনৰ সজ্জাবিন্যাস (composition) সঙ্গতিহীন, পৰিপ্ৰেক্ষি চূৰ্ণ-বিচূৰ্ণ আৰু ৰং শুকান। ছবিখনৰ কোনোটো ফিগাৰেই সম্পূৰ্ণ ফ্লেট বা চেপেটা নহয়। জেনছনে কোৱাৰ দৰে কোনোটোহঁত ফিগাৰ যেন একোডোখৰ গোটা স্পেচ বা শূন্য, কোনোটোহঁত ঈষৎ স্বচ্ছ দেহৰ টুকুৰা মাথোন।

এই যুগান্তকাৰী ছবিখন ১৯৩৭ চনলৈকে ৰাজহুৱাভাৱে প্ৰদৰ্শিত হোৱা নাছিল। ছবিখন প্ৰথম ছপা হয় ১৯২৫ চনত। কিন্তু পিকাছোৱে ছবিখন সম্পূৰ্ণ কৰিয়েই মাতিছ আৰু ব্ৰাকক দেখুৱাইছিল।

লা দেমোৱাজেল সম্পূৰ্ণ কৰাৰ পিছ বছৰতে তেওঁৰ ষ্টুডিঅক কেন্দ্ৰ কৰি কবি আৰু শিল্পীৰ এটি গোষ্ঠী গঢ়ি উঠে, বিখ্যাত Betan-Lavoir গোষ্ঠী। উদ্দেশ্য নান্দনিক তত্ত্ব সন্ধান আৰু বিচাৰ। দলটোত আছিল জৰ্জ ব্ৰাক, কবি গীওম

আপোলানিয়েৰ, মেক্স জেকব, যুৱান গ্ৰীজ, গাৰ্টুড গ্ৰীজ, গাৰ্টুড ষ্টেইন, লিও ষ্টেইন, ফের্নাণ্ড লেজে, ফান্সিছ পাইকেবা আৰু ভাস্কৰ আলেকজেণ্ডাৰ আৰ্কিপেঙ্কো।

পিকাছোৱে আকৌ বিচাৰিবলৈ ল'লে। জেনছনে লিখিছে: নিজৰ কোঠাৰ ভিতৰতে থকা টেবুল, গিলাছ, ধঁপাতৰ নুৰা আদি নানান বস্তুৰ বিভিন্ন ধৰণেৰে তেওঁ নিৰীক্ষণ কৰিবলৈ ধৰিলে। অধ্যয়ন কৰিবলৈ ধৰিলে সিহঁতৰ আকাৰ, গঠন, তল, ওপৰ আৰু ভিতৰ, আৰু এই সন্ধানৰ প্ৰত্যক্ষ ফল হ'ল এটা নতুন চিত্ৰভাষা —ত্ৰিকোণবাদ বা কিউবিজম (১৯০৮)। ছবি হৈ পৰিল সযত্নে সংগঠিত ফৰ্ম, ত্ৰৈমাত্ৰিক এটা বস্তু। ভলিউমৰ প্ৰাধান্য বাঢ়িল, জ্যামিতিক গঠনে অধিক সমাহিত এটা ৰূপ পালে। ভলিউমৰ মাজত ত্ৰিকোণবাদী বা কিউবিষ্টসকলে অনুভৱ কৰিলে বস্তুৰ স্বৰূপ। ৰৈখিক পৰিপ্ৰেক্ষি (Linear perspective) আৰু আলোছায়াৰ প্ৰয়োজন নাইকিয়া হ'ল। অতি সৰু বস্তু কিছুমানো তেওঁলোকৰ চিত্ৰৰ বিষয় হৈ পৰিল;—যেনে, গীটাৰ, বটল, সৰু টেবুল ইত্যাদি। আনহাতে পৰিমিত, নিয়ন্ত্ৰিত বৰ্ণৰ প্ৰয়োগ কৰি তেওঁলোকে ইম্প্ৰেছনিষ্ট আৰু ফভ্ অৰ্থাৎ বিশুদ্ধ ৰঙৰ তীব্ৰতা আৰু ৰূপৰ অবাধ বিকৃতিত বিশ্বাসীসকলৰ বিপৰীতে থিয় হ'ল।

জৰ্জ ব্ৰাক আৰু পিকাছোৱে যুটীয়াভাৱে এই শতিকাৰ সম্ভৱতঃ আটাইতকৈ বৈপ্লৱিক এই আন্দোলনৰ নেতৃত্ব কৰিছিল। দুয়োজনৰে কিছুমান চিত্ৰভাষা সম্বন্ধীয় উমৈহতীয়া সমস্যাও আছিল আৰু দুয়োজনৰ মাজত পাৰ্থক্যও আছিল বিস্তৰ। দুয়োজনৰ মাজত বন্ধুত্বৰ ম্যাদ মাত্ৰ ছয়বছৰহে আছিল। কিন্তু ব্ৰাকক লগ পোৱাৰ আগলৈকে পিকাছোৱে চেজানৰ ছবিৰ মহত্ত্ব ভালকৈ ধৰিব পৰা নাছিল।

কিউবিষ্টসকলে বিশ্বাস কৰিছিল: (১) শক্তিয়েই সুন্দৰ, (২) সৰলৰেখা বেঁকা ৰেখাতকৈ শক্তিশালী। মডেলিং নকৰাকৈ

সমতলত তেওঁলোকে সৃষ্টি কৰিছিল ভলিউম। কিউবিষ্ট টেক্‌নিকৰ মূল কথা হ'ল—Splitting of forms into prismatic facets which are then laid one upon the others in overlapping plans.

কিউবিষ্ট চিত্ৰ-আন্দোলনে বিশেষকৈ তিনিটা প্ৰধান পৰ্বৰ মাজেদি বিকাশ আৰু পৰিণতি লাভ কৰে : চেজান পৰ্ব (১৯০৭-১৯০৯), বিশ্লেষণাত্মক কিউবিজম (১৯১০-১৯১২) আৰু সংশ্লেষিক (Synthetic) কিউবিজম (১৯১৩-১৯১৪)।

কিউবিজমৰ এক বিশেষ পৰ্যায়ত—বিশ্লেষণমূলক চতুষ্কোণ ৰীতিয়ে 'কোনো বস্তুৰ বাহ্যিক ৰূপ, গঠন, বৰ্ণ আৰু পোহৰ বিকীৰণৰ ওপৰত প্ৰাধান্য নিদি সেই বস্তুৰ আভ্যন্তৰীণ গঠনক নানা খণ্ডত বিভক্ত কৰি ৰেখা আৰু জ্যামিতিক নানা ক্ষেত্ৰ অনুযায়ী বিভিন্ন ফালৰপৰা একেলগে তাৰ সামগ্ৰিক গঠন আৰু ৰূপ প্ৰকাশ কৰাৰ ওপৰত প্ৰাধান্য দিয়ে।'

এইদৰে পিকাছোৰ হাতত ফৰ্ম, ভলিউম, গঠন আৰু স্পেচে এক নতুন অৰ্থ, গুৰুত্ব আৰু মহিমা লাভ কৰিলে। বৰ্ণৰ পৰিমিত প্ৰয়োগেৰে তেওঁ চিত্ৰৰ ফৰ্মলৈ ভাস্কৰ্যৰ গুণ আনিলে। তেওঁৰ এই সময়ৰ প্ৰতিকৃতি আৰু স্থিৰ চিত্ৰসমূহ তাৰ উজ্জ্বল নিদৰ্শন। পিকাছোৰ বিখ্যাত কিউবিষ্ট চিত্ৰসমূহৰ দুখন হ'ল : উম্যান উইথ এ ফেন (১৯০৮), পোট্ৰেট অভ্ আৰ্ট ডিলাৰ ব্লাৰ্ড (১৯১০)। প্ৰথমখনত ভাস্কৰ্য গুণ আৰু দ্বিতীয়খনত ফৰ্মৰ প্ৰয়োজনত বৰ্ণৰ পৰিমিত প্ৰয়োগ লক্ষ্যণীয়।

কিউবিজমৰ বিভিন্ন পৰ্যায়সমূহৰ ভিতৰত কোলাজ কিউবিজমৰ (১৯১৩) বিশেষ এক নান্দনিক গুৰুত্ব আছে আৰু সাম্প্ৰতিক চিত্ৰকলাত কোলাজ কিউবিজমৰ প্ৰভাৱ উল্লেখযোগ্য। কোলাজ (মূল ফৰাচী : Coller) শব্দৰ অৰ্থ আঠা লগোৱা। ব্ৰাক আৰু পিকাছোৱেই পোন প্ৰথমে পেলনীয়া বস্তু পটত আঠা

দি লগাই কোলাজ সৃষ্টি কৰে। ব্ৰাকৰ ষ্টিল লাইফ উইথ এ ফ্ৰুইট ডিছ (১৯১২) পৃথিৱীৰ প্ৰথম কোলাজ। কিউবিষ্টসকলৰ উপৰিও দাদাইষ্ট বা স্বৈৰাচাৰবাদী অৰ্থাৎ উদ্ভট কল্পনা আৰু অ-শিল্পোচিত বিষয় অনুৰাগীসকলে আৰু আনকি জীৱনৰ শেহৰ ফালে মাতিছেও ছৰ-অ অভ্ দা কিঙৰ (১৯৫২) দৰে কেইবাখনো অনন্য চিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰিছিল।

স্পেচ আৰু ভলিউমৰ নতুন ধাৰণাই হ'ল—কোলাজৰ বৈশিষ্ট্য। পট এখনত ইটো বস্তুৰ লগত সিটো বস্তু আঠা দি লগাই আৱশ্যক অনুসৰি ক'ৰবাত কিছু ৰং সানি আৰু আকাৰ দি,—ক্ষয় বৃদ্ধি (foreshortening) আৰু মডেলিঙৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰি স্পেচ সৃষ্টি কৰা হৈছিল। কোলাজ কিউবিজমে ডিজাইন আৰু মিতব্যয়িতাৰ ক্ষেত্ৰলৈ এক নতুন শৃংখলা আনিলে।

প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ পিছতেই পিকাছোৰ অনুসন্ধিৎসাই পিছলৈ ঘূৰি চালে। কিউব, জ্যামিতিক স্থাপত্য, কৌণ লৈ মগ্ন হৈ থকা শিল্পী হঠাৎ অন্য এক পথৰ সন্ধানত মত্ত হৈ পৰিল। ফৰ্মৰ বিশুদ্ধতাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ কমি আহিল। ৰঙৰ দৈন্যই পীড়া দিবলৈ ধৰিলে। কিছুমান স্থিৰ-চিত্ৰ অংকাৰ পিছত তেওঁ ঘূৰি গ'ল মানুহৰ ফিগাৰলৈ আৰু ধ্ৰুপদী বাস্তৱবাদলৈ। গ্ৰীকো-ৰোমক কলাৰদ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ ধ্ৰুপদী পদ্ধতিত আঁকিলে সেই স্মৰণীয় নাৰী-প্ৰতিকৃতিসমূহ। যদিও এগৰাকী সমালোচকে কোৱাৰ দৰে এই প্ৰতিকৃতিসমূহে তেজ-মঙহৰ কোনো নাৰীতকৈ বিশাল মূৰ্তিসমূহলৈকেহে মনত পেলায়। গধুৰদেহী হোৱা সত্ত্বেও শক্তিশালী মডেলিং, ফিগাৰৰ দীৰ্ঘস্থায়ীত্বতা আৰু বিশালতা, কোমলতা আৰু বিশেষকৈ সিবোৰৰ অন্তৰ্হিত স্তব্ধতা সঁচাকৈয়ে চমকপ্ৰদ। মাদাৰ এণ্ড চাইল্ড (১৯২১), উম্যান ইন চেমিজ (১৯২১) আৰু উম্যান ইন হোৱাইট (১৯২১) এই ধাৰাৰ সুন্দৰ সৃষ্টি। বৌদ্ধিক সংযম আৰু আত্ম-শৃঙ্খলাৰ প্ৰয়োজনত

তেওঁ এই চিত্রসমূহ আঁকিছিল বুলি বহুতৰ ধাৰণা। এইখিনি সময়তো অ্যাঙ্গ্ৰ্ আঙ্গিকত তেওঁ অসংখ্য ড্ৰয়িং কৰিছিল। বিভিন্ন সময়ত কৰা কেৱল এই আশ্চৰ্য সুন্দৰ ড্ৰয়িংসমূহৰ কাৰণেই তেওঁ শিল্প-জগতত অমৰ হৈ থাকিব পাৰে। ড্ৰয়িঙৰ মৰ্মবস্তু যে ৰেখা নহয়, ৰেখাৰ আধেয়হে (content) পিকাছোৰ এই ড্ৰয়িঙ-সমূহেই তাৰ উজ্জ্বল উদাহৰণ।

ঠিক এই সময়তে সম্পূৰ্ণ এক ভিন্ন পদ্ধতিত কৰা পিকাছোৰ আন এখন বিখ্যাত চিত্ৰ হ'ল থ্ৰি মিউজিচিয়ান (১৯২১)। সম্ভৱতঃ এই চিত্ৰখন কোলাজ কিউবিজমৰ শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন। সংচাসংচি বস্তু আঠা দি নলগায়ো যে চিত্ৰত স্পেচ বা শূন্য সৃষ্টি কৰিব পাৰি তাৰ এটা উজ্জ্বল উদাহৰণ। চিত্ৰখনৰ সমালোচনা কৰি এগৰাকী চিত্ৰ-সমালোচকে লিখিছে: The separate pieces are fitted together as fairly as architectural blocks, yet the artist's primary concern is not with the surface pattern, but with the image of the three Musicians, traditional figure of the comedy stage. Their human presence, solemn and even sinister, may be sensed behind the sereen of costumes and masks.

কোলাজ কিউবিজমৰ আন এখন উল্লেখযোগ্য চিত্ৰ থ্ৰি ডানচাৰচ্ (১৯২৪)। কোনো কোনোৱে তেওঁৰ এই চিত্ৰখনক ছুৰৰিয়ালিষ্ট বা বাস্তবোত্তৰবাদী পৰ্যায়ৰ সূচনা চিত্ৰ বুলিও কয়। অভিনৱত্বৰ ফালৰপৰা এই চিত্ৰখন নিঃসন্দেহে দেমোৱাজেলৰ সমপৰ্যায়ৰ। প্ৰায় অলঙ্কৰণশূন্য, গতিচঞ্চল ফিগাৰ কেইটাৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ অস্বাভাৱিক ভঙ্গী আৰু সংস্থাপন আৰু প্ৰচণ্ড ভাবাবেগত সম্ভৱতঃ কোনো দৰ্শকেই বিস্ময়াভূত নহৈ নোৱাৰে। বিশেষকৈ বাওঁফালৰ ফিগাৰটোৰ ফৰ্মৰ নতুনত্ব চমক লগা। সেই বছৰতে অঁকা মেন্দোলিন এণ্ড গীটাৰ পিকাছোৰ আন এখন স্মৰণীয় চিত্ৰ।

১৯২৮ৰ পৰা ১৯৩৩-৩৪ লৈ তেওঁ ভালেমান মূৰ্তি কৰে। তেওঁৰ প্ৰথম উল্লেখযোগ্য ভাস্কৰ্য হ'ল হেড অফ এ উম্যান (১৯০৯-১৯১০) পিছত এই ভাস্কৰ্যসমূহেই (stick statuttes) পিকাছোক আধুনিক ভাস্কৰ্যৰ অন্যতম পথিকৃত হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিলে।

লাহে লাহে সবল ৰেখা মাৰ গ'ল, চিত্ৰপটত আহি দেখা দিলেহি দীঘল নমনীয় বেঁকা ৰেখাই। শিল্পী জৰ্জ ৰুৱেৰ দৰে গভীৰ দেহৰেখা আৰু গথিক চিত্ৰিত কাঁচৰ ঠাঁচত অঙ্কিত ইয়াং উম্যান উইথ এ মিৰৰ (১৯৩২) পিকাছোৰ এখন অতি আকৰ্ষণীয় ৰচনা।

উন্মুক্ত আৱেগক প্ৰতীক হিচাপে লৈ অঁকা এই চিত্ৰৰাজি আৰু ষাঁড়-যুঁজৰ ছবিসমূহৰ স্বাভাৱিক উত্তৰণ হ'ল—এই শতাব্দীৰেই নহয়, সৰ্বকালৰ এখন শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰ গোয়েৰ্নিকা (১৯৩৭)।

গোয়েৰ্নিকা হ'ল ১৯৩৭ চনৰ ২৮ এপ্ৰিলত নাৎসী বোমা-বৰ্ষণত বিধ্বস্ত হোৱা স্পেইনৰ এখন চহৰ। এই ঘটনাই পিকাছোক ইমান গভীৰভাৱে বিহ্বল আৰু আন্দোলিত কৰিছিল যে ঘটনাৰ দুদিন পিছতেই আঁকিবলৈ লৈছিল এই বিশ্ববিখ্যাত ছবিখন। ২৫ ফুট ৮ ইঞ্চি দীঘল, ১১½ ফুট বহল এই বিৰাট ছবিখন সম্পূৰ্ণ কৰোঁতে তেওঁক ছয় মাহ লাগিছিল। জটিল ডিজাইন আৰু একেবাৰে ব্যক্তিগত প্ৰতীকেৰে সমৃদ্ধ এই চিত্ৰখনে প্ৰথমতে দৰ্শকৰ মাজত বিচিত্ৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিছিল। এইখন ছবি নে, সাঁথৰ? পিকাছো এজন ঠগ নে চিত্ৰকৰ? নিতান্ত জটিল হোৱা সত্ত্বেও চিত্ৰখনৰ মহৎ বিষয়বস্তু, নাটকীয় ট্ৰেজিক উপলব্ধিৰ গভীৰ আবেদনত শেহান্তৰত কোনো দৰ্শকেই মুগ্ধ আৰু বিহ্বল নোহোৱাকৈ থাকিব নোৱাৰিলে।

গোটেই ছবিখন যন্ত্ৰণাকাতৰ কৰুণ এক আৰ্তিৰে নিনাদিত। পটভূমি যেন এখন ৰণাঙ্গন। ক'ৰবাত সেয়া এপাহ লিলি নে পপি ফুল। জুই লগা এটা ঘৰ। ঘোঁৰাটোৰ পিঠিত সেইবোৰ

ৰাতিপুৱাৰ টুকুৰাটুকুৰ বাৰ্তাৰ কাকত। লাইটৰ বাল্ব। নৰমুণ্ডেৰে ষাঁড়টো কোন? আসুৰিক শক্তি নেকি? নে ফেচিষ্ট ফ্ৰাঙ্কো? ভগ্ন তৰোৱাল হাতত লৈ তেওঁ কোন অপৰাজেয়? মৃত সন্তান কোলাত লৈ তেওঁ হয়তো এগৰাকী দুৰ্ভগীয়া মাতৃ। ঘোঁৰাটোক কোনোৱে জনগণৰ প্ৰতীক বুলি ব্যাখ্যা কৰিছে।

ৰুডল্ফ আৰ্ণহাইমে এই বিখ্যাত ছবিখনৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত লিখিছে: In Guernica there is no red blood, no difference between fire and light between the complexion of the dead and those of the living. The image is reduced to express shapes, which are interpretative but they do not burn

গোয়েৰ্নিকাই ডেলাক্ৰোৱাৰ ম্যাচাকাৰ অভ্ চিয়চলৈ মনত পেলায়। চিয়চ দ্বীপৰ কুৰি হাজাৰ গ্ৰীকক হত্যা কৰাৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ কৰি ডেলাক্ৰোৱাই ১৫৮ বৰ্গফুটৰ সেই বিশাল ছবিখন আঁকিছিল।

নিঃসন্দেহে গোয়েৰ্নিকা 'আমাৰ এই বিশৃঙ্খল জগতৰ জৰ্জৰকাতৰ আত্মাৰ বিহ্বল এক অভিব্যক্তি।' ক'লা, বগা আৰু ছাই ৰঙৰ প্ৰয়োগে টেম্পেৰা মাধ্যমত অংকা ছবিখনত গভীৰ শোক আৰু অসহায় ভাবৰ এক মৰ্মস্পৰ্শী ট্ৰেজিক পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিছে। গোয়েৰ্নিকা আৰু তেওঁৰ পৰৱৰ্তী সৃষ্টি ওৱৰ (১৯৫২), পীচ (১৯৫২), আৰু কোৰিয়াৰ (১৯৫১) ভিত্তিতেই কোনো কোনোৱে তেওঁক সমাজ সচেতন শিল্পী হিচাপে বিচাৰ কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। উল্লেখযোগ্য যে যুদ্ধৰ ঠিক পিছতেই পিকাছো কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ সভ্য হয়।

সেই সময়ত গোয়েৰ্নিকাই নাৎসী মহলতো চাঞ্চল্যৰ সৃষ্টি কৰিছিল। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধ চলি থকা সময়ত এজন জাৰ্মান সামৰিক বিষয়া তেওঁৰ ষ্টুডিঅ'লৈ গৈ তেওঁক সুধিছিল, ভেঁৱেই

জানো গোয়েৰ্নিকা অ'কা নাছিল। পিকাছোৱে তৎক্ষণাত উত্তৰ দিছিল, 'নহয়, আপুনিহে আঁকিছিল।' কিন্তু নাৎসীহঁতে ছবিখনৰ বাজহুৱা প্ৰদৰ্শন বন্ধ কৰাৰ বাহিৰে পিকাছোৰ ওপৰত কোনো বাধা-নিষেধ আৰোপ কৰা নাছিল।

মানুহৰ ভাগ্য, ভয়, সুখ-দুখ আৰু উত্থান-পতনেই দ্বিতীয় মহাসমৰ চলি থকা অৱস্থাত অ'কা ছবিসমূহৰ প্ৰধান উপজীব্য। একাষৰ পৰা দেখা মুখমণ্ডলৰ ভাস্কৰ্যসুলভ নাৰী প্ৰতিকৃতিসমূহৰ সৌন্দৰ্য পাহৰিব নোৱৰা বিধৰ। কিন্তু এই প্ৰতিকৃতিসমূহৰ সৌন্দৰ্যৰ আঁৰত লুকাই আছে শোকাবহ এক কৰুণ উপলব্ধি। সেই সময়ত পিকাছোৱে অ'কা ছবিবোৰত যদিও দেখাদেখিকৈ যুদ্ধৰ কোনো বিষয়বস্তুৱে ঠাই পোৱা নাছিল, কিন্তু যুদ্ধজনিত ত্ৰাস, যন্ত্ৰণা আৰু বিষাদেই আছিল সেইবোৰ ছবিৰ মৰ্মবস্তু। উইঁপিং উম্যান চিত্ৰমালা বা চাৰনেল হাউচ দেখিলেই বুজিব পাৰি পিকাছোৰ মন কি দাৰুণ এক যন্ত্ৰণাত ছটফটাই আছিল।

ঠিক সেই সময়তেই তেওঁ আকৌ কিউবিজমলৈ ঘূৰি যায় আৰু ফ্লেট বা চেপেটা দুই মাত্ৰিক সজ্জাবিন্যাসত কিছুদিন মগ্ন হৈ পৰে। পিকাছোৰ চিত্তাকৰ্ষক লিথোগ্ৰাফসমূহ আৰু ওৰৰ আৰু পীচৰ দৰে বিখ্যাত মুৰাল বা প্ৰাচীৰ চিত্ৰ দুখন সেই সময়ৰ ৰচনা। এই বিশাল মুৰাল দুখন অ'কাৰ সময়ত পিকাছোৰ সত্তৰ বছৰ হৈছিল। ফৰাচী কবি লুই আঁৰাগৰ কাৰণে অ'কা ডভ লিথোগ্ৰাফখনৰ প্ৰতিলিপি আমাৰ বহুতেই দেখিছে।

দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিছৰপৰাই তেওঁ দক্ষিণ ফ্ৰান্সত থাকিবলৈ লয় আৰু ছবিৰ লগতে চিৰামিক আৰু মূৰ্তি কৰিবলৈ লয়। চিৰামিক আৰু ভাস্কৰ্যত মগ্ন হৈ থকা সময়তে তেওঁ ভালেমান স্মৰণীয় নিসৰ্গ চিত্ৰ, স্হিৰ-চিত্ৰ আৰু ডেলাক্ৰোৱাৰ উম্যান অভ্ আলজিয়াৰ্ছৰ অনুপ্ৰেৰণাত পোন্ধৰখনমান ছবি আঁকে ('৫৪, '৫৫)।

পিকাছোৰ নিসৰ্গ চিত্ৰৰ সংখ্যা তাকৰ। তেওঁৰ এখন শ্ৰেষ্ঠ নিসৰ্গ চিত্ৰ হ'ল স্মোক ক্লাউডছ অভ্ বাল্লাৰ্ডৰিছ ('৫১)। ছবিখনত ধোঁৱা আৰু পাতল সেউজীয়া ঘাঁহ বিস্ময়কৰভাৱে ভাবসঞ্চাৰী ৰূপত অঙ্কিত হৈছে। আধুনিক কালত টাৰ্নাৰ প্ৰমুখ্যে বহু শিল্পীয়ে অঁকা ধোঁৱা দেখিছোঁ কিন্তু কুণ্ডলী পকায় উৰি যোৱা ধোঁৱাৰ এনে নিবিড় ঘন গধুৰ ৰূপ আন ক'তো দেখা মনত নপৰে· তেওঁৰ জীৱনৰ একেবাৰে শেহৰফালে অঁকা ছবিবোৰো হেনো অদ্ভুতভাৱে সজীৱ আৰু যৌৱনোদ্দীপ্ত প্ৰাণ-শক্তিৰে স্পন্দিত।

সম্ভৱতঃ পোন প্ৰথমতে পিকাছোৰ চিত্ৰতেই এৰিক নিউটনে উল্লেখ কৰা আধুনিক চিত্ৰকলাৰ তিনিওটা মৌলিক বৈশিষ্ট্যই প্ৰকাশ লাভ কৰা দেখা যায়। সিবোৰ হ'ল: স্থাপত্য-সুলভতা, গাঠনিক বিশ্লেষণ আৰু মনৰ একোটা বিশেষ অৱস্থাৰ অভিব্যক্তি। সম্ভৱতঃ এই কাৰণেই পিকাছোৰ প্ৰভাৱ চিত্ৰ-জগততে আৱদ্ধ নাথাকি ভাস্কৰ্য আনকি স্থাপত্যলৈকো বিয়পি পৰিছে। এটা সময়ত এই শতাব্দীৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ ভাস্কৰ হেনৰি মূৰো পিকাছোৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল।

পিকাছো প্ৰধানতঃ এজন ফিগাৰেটিভ চিত্ৰকৰ। ব্লু পৰ্যায়ৰ-পৰা আৰম্ভ কৰি আমি দেখা তেওঁৰ শেহতীয়া ছবি আৰ্টিষ্ট এণ্ড মডেললৈকে (১৯৬৩) তেওঁৰ চিত্ৰৰপৰা ফিগাৰ বা আকাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে অন্তৰ্ধান বা নিৰ্বাসিত হোৱা নাই। বীডে তেওঁৰ শৈলী অবিৰতভাৱে মনোধৰ্মী বুলি কৈছে। পিকাছো এজন বিমূৰ্ত শিল্পীও। কিন্তু তেওঁ বিশুদ্ধ বিমূৰ্ত-শৈলীত কাহানিও ছবি অঁকা নাছিল। তেওঁ নিজেই কৈছিল: সকলো কলাই বিমূৰ্ত কলা। আৰু কৈছিল, বিমূৰ্ত কলা বুলি কোনো বস্তু নাই।

বিমূৰ্ত কলা নতুন বস্তু নহয়। আদিম ভাস্কৰ্যৰ বিমূৰ্ত গুণৰ কথা কৈ অহা হৈছে। প্লেটোৰ লিখাত সমালোচকসকলে

বিমূৰ্ত কলাৰ উল্লেখ বিচাৰি উলিয়াইছে। দূৰলৈ নাযাওঁ, আনকি আমাৰ সকলোৱে দেখা শৰাই (মৃৎ পাত্ৰৰ কথা নকওঁৱেই), বোৱা কাপোৰৰ ফুল আৰু ৰঙত বিমূৰ্তিকৰণ লক্ষ্য কৰা যায়। অৱশ্যে সাম্প্ৰতিক কালৰ ইউৰোপ আৰু আমাৰ দেশতো চলিবলৈ ধৰা উগ্ৰ বিমূৰ্তকৰণৰ প্ৰকৃতি আৰু চৰিত্ৰ সুকীয়া ধৰণৰ।

চিত্ৰকলাক সঙ্গীত আৰু স্থাপত্যৰ সমকক্ষ কৰিবলৈ যাওঁতেই বৰ্তমান শতাব্দীৰ বিমূৰ্ত কলাৰ জন্ম হয় বুলি কোৱা হৈছে। বিমূৰ্ত কলাৰ দুজন প্ৰবক্তা—কাণ্ডিনস্কীয়ে সঙ্গীতৰপৰা আৰু মন্দ্ৰিয়ানে স্থাপত্যৰপৰা মূল প্ৰেৰণা আহৰণ কৰিছিল।

কেমেৰা আৱিষ্কাৰ হোৱাৰ আৰু ইম্প্ৰেছনিষ্টসকলৰ পয়োভৰৰ পিছৰপৰাই চিত্ৰত ফৰ্ম আৰু ৰঙৰ প্ৰাধান্য বাঢ়িবলৈ ধৰে। বিমূৰ্তবাদীসকলে বিশ্বাস কৰে: ছবি এখনৰ নান্দনিক মূল্য নিহিত থাকে ফৰ্ম আৰু বৰ্ণত আৰু এই ফৰ্ম আৰু বৰ্ণ বিষয়বস্তু-মুক্ত। বিমূৰ্ত শিল্পীয়ে কোনো এটা বস্তুৰ বাহ্যিক ৰূপটোৰ অনুকৰণ নকৰি তাৰ মৰ্ম ৰূপ বা মৌলিকতাখিনিহে চিত্ৰিত কৰিবলৈ বিচাৰে। পিকাছোৱে বিমূৰ্ত কলাৰ ইতৰতা আৰু নিচক অলঙ্কৰণৰপৰা কলাক ৰক্ষা কৰাৰ পথো অৱশ্যে পৰোক্ষ-ভাৱে নিৰ্দেশ কৰি গৈছে।

বিংশ শতাব্দীৰ শিল্প-জগতত পিকাছো আটাইতকৈ অশান্ত আৰু অস্থিৰ আত্মা। Spirit of research তেওঁৰ কলা আৰু ব্যক্তিত্বৰ মৌলিক বৈশিষ্ট্য বুলি কোৱা হৈছে যদিও পিকাছোৱে বাৰে বাৰে এই কথাৰ প্ৰতিবাদ কৰিছিল। তেওঁ কৈছিল: মই নিবিচাৰোঁ, মই পাওঁ।

আঙ্গিকৰ তেওঁ আছিল ৰজা, নতুন নন্দনতত্ত্ব চিন্তাৰ এজন পথিকৃৎ। তেওঁৰ এগৰাকী বন্ধুৱে কৈছিল—তেওঁৰ কোনো ষ্টাইল নাই। ফৰ্মৰ ওপৰত তেওঁৰ দৰে ইমান বিচিত্ৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰা শিল্পী আধুনিক কালত সম্ভৱতঃ দ্বিতীয়জন নাই।

তত্ত্বৰ প্ৰতি তেওঁ আছিল বীতশ্ৰদ্ধ। ব্যক্তিবাদী হৈও তেৱেঁই গোৰের্নিকা, ওৱৰ, পাঁচ আৰু কোৰিয়া আঁকিছিল। তেৱেঁই কৈছিল : What do you think an artist is ? ··imbecile who has only his eyes if he's a painter···No, painting is not done to decorate apartments. It is an instrument of war for attack and defence against enemy.

সাধাৰণতে তেওঁ নিশা আঁকিছিল। কেতিয়াবা কেতিয়াবা একেদিনাই তিনিখনলৈকে ছবি আঁকি শেষ কৰিছিল। আঁকিবলৈ লোৱাৰ সময়ত তেওঁৰ হেনো কি অসহায় যন্ত্ৰণা, কি তীব্ৰ উন্মাদনা : হঠাৎ উদ্গীৰণ হোৱা আগ্নেয়গিৰিৰ লগতহে তেওঁৰ সেই শাৰীৰিক আৰু মানসিক অৱস্থাৰ তুলনা হ'ব পাৰে বুলি তেওঁৰ স্পেনীছ ছেক্ৰেটাৰীজনে এঠাইত লিখিছে।

আঁকিবৰ সময়ত বা আঁকি থাকোঁতে তেওঁ কি আঁকিব খুজিছে বা কি ৰং ব্যৱহাৰ কৰিব—আগতীয়াকৈ তেওঁ একো নাজানিছিল। এম. ঝেৰভছক (যি গৰাকী চিত্ৰ-সমালোচকে কেইবাটাও খণ্ডত পিকাছোৰ সম্বন্ধে এখন বৃহৎ গ্ৰন্থ লিখিছে) পিকাছোৱে নিজেই কৈছিল :

Whilst I work, I take no stock of what I am painting on the canvas. Every time I begin a picture, I feel as though I were throwing myself into the void. I never know it I shall fall on my feet again, it is only later that I begin to evaluate more exactly the result of my work. (ৰীডৰ উদ্ধৃতি)

আঁদ্ৰে ব্ৰ'টে লিখিছিল,—তেওঁৰ সমস্যা আছিল দ্ৰষ্টাক চোৱা, দৃষ্টিক মুক্তিদান কৰা, দিব্য-দৃষ্টি অৰ্জন কৰা। তেওঁ বাৰে বাৰে কৈছিল এটা বস্তুৰ স্বাভাৱিক বা দৃশ্যৰূপ আৰু কলাত্মক

ৰূপ দুটা বেলেগ বস্তু। আৰু তেওঁ কৈছিল: The artist must not paint what he finds, he must not seek for something he has not found.

বৰ্ত্তমান শতিকাৰ কোনো শিল্পীয়েই পিকাছোৰ দৰে আমাৰ চেতন অৱচেতন মন, হৃদয়, কল্পনা, ধ্যান, বুদ্ধি, সুখ-আনন্দ, ক্ৰোধ, দুখ, শাৰীৰিক আৰু মানসিক যন্ত্ৰণা, নিৰ্জনতা, বীৰত্ব, নিৰ্দোষ সাৰল্যৰ কাহিনী, আমাৰ সমগ্ৰ অস্তিত্বৰ সমভাগী হোৱা নাই ; —আমাৰ অন্তৰ্দৃষ্টি, নান্দনিক আৰু বস্তুচেতনা, আমাৰ বৰ্ণ, ফৰ্ম, ৰেখা, ভলিউম, স্পেচ. স্পৰ্শ গুণৰ ধাৰণাক ইমান ভয়ানকভাৱে আন্দোলিত আৰু আলোড়িত কৰি যোৱা নাই। ☐

১৯৭৫

শিল্পশিক্ষা আৰু ৰূপ-ৰুচি

ভাৰতৰ এগৰাকী প্ৰখ্যাত কলা-সমালোচক অ. চি গাঙ্গুলীয়ে এখন ইংৰাজী কলা-পত্ৰিকাত* প্ৰসঙ্গক্ৰমে খেদ কৰি লিখিছিল : মাত্ৰ কেইখনমান বিশ্ববিদ্যালয়ত বাদে বৰ্তমান ভাৰতৰ প্ৰায় আটাইবোৰ বিশ্ববিদ্যালয়তেই ভাৰতীয় শিল্প-চৰ্চা, গৱেষণাৰ কোনো স্থান নাই।··· এই কেইটা বছৰত আমাৰ কোনো এখন বিশ্ববিদ্যালয়েই এজনো নিষ্ঠাবান ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ পণ্ডিত উলিয়াব নোৱাৰিলে।

তেনেহলে আমাৰ বিশ্ববিদ্যালয়বোৰে পশ্চিমীয়া বা আন প্ৰাচ্যদেশীয় শিল্পকলাৰ চৰ্চা, গৱেষণা কৰিছে নেকি? নাই কৰা। ১৯১২ চনতে ষ্টেলা ক্ৰামৰিখে কৰা বিষ্ণুধৰ্মোত্তৰৰ ইংৰাজী ভাঙনি* আৰু আমেৰিকান জাৰ্নেল অভ্ ওৰিয়েণ্টল ছোচাইটিত প্ৰকাশিত আনন্দকুমাৰ স্বামী কৃত উক্ত শিল্পশাস্ত্ৰৰ ভাষ্যৰ পিছত আজিলৈকে আন এটা ভাঙনি, নতুন এটা ভাষ্য ওলোৱা নাই।

পশ্চিমীয়া শিল্পকলাৰ কথাই নকও, আনকি নিজৰ দেশৰ, ৰাজ্যৰ শিল্পকলাৰ লগত সামান্যতম পৰিচয় নোহোৱাকৈয়ে বছৰি হেজাৰ হেজাৰ ল'ৰাছোৱালী—স্কুল, কলেজ, বিশ্ববিদ্যালয়বপৰা ওলাই আহিব লাগিছে। স্বাধীনতাৰ এই সুদীৰ্ঘ কালছোৱাত শিল্পশিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰত চৰকাৰ, ৰাজ্যিক চৰকাৰ আৰু ভাৰতীয় বিশ্ববিদ্যালয়বোৰৰ উদাসীনতা বা নিষ্ক্ৰিয়তা অত্যন্ত দুঃখজনক।

ছাৰ আশুতোষ মুখাৰ্জীৰ আপ্ৰাণ চেষ্টাত ১৯২১ চনত ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ অধ্যাপনাৰ কাৰণে কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ত ৰাণী বাগেশ্বৰী অধ্যাপকৰ পদ সৃষ্টি হয়। তাৰ আগলৈকে সম্ভৱতঃ আন ভাৰতীয় বিশ্ববিদ্যালয়বোৰে এনে এটা পদৰ কথা ভবাই নাছিল। অৱশ্যে লণ্ডন বিশ্ববিদ্যালয়ত থকা স্লেইড অধ্যাপকৰ নিচিনা পদেও ইংলেণ্ডৰ শিক্ষা-ব্যৱস্থাৰ ওপৰত কিমানখিনি সাংস্কৃতিক প্ৰভাৱ পেলাবলৈ সক্ষম হৈছে,—এই কথাও

---

* Rhythm: Vol. XI. No 4.

* ১৯২৮ চনত কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ

হাৰ্বাট বীডৰ দৰে মনস্বী লোকে প্ৰসঙ্গত সংশয়েৰে উল্লেখ কৰিছে। কেৱল বিশ্ববিদ্যালয়ৰ শিক্ষাৰ স্তৰত এখন সমাজৰ মানুহৰ শিল্পবোধ, ৰূপ-ৰুচি গঢ়ি তোলাতো সম্ভৱ নহয়।

ভাৰতৰ সামাজিক সাংস্কৃতিক জীৱনৰ এই গুৰুত্বপূৰ্ণ সময়ছোৱাত শিক্ষা-সংস্কাৰৰ এশ এটা পৰিকল্পনাত সাধাৰণ শিল্পশিক্ষাই প্ৰাধান্য নোপোৱা কথাটোৱে আমাৰ আনুভূতিক জীৱন আৰু আনুভূতিক শিক্ষাৰ প্ৰতি অৱজ্ঞা আৰু অৱহেলাৰ কথাকে সূচায়। সঁচা কথা,—চৰকাৰে অকাডেমি প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে, নতুন নতুন মিউজিয়াম, চিত্ৰশালা পাতিছে, ভাৰতীয় চিত্ৰ ভাস্কৰ্য বিদেশত প্ৰদৰ্শন কৰিছে, বিদেশী শিল্পকলাৰ প্ৰদৰ্শনী আমাৰ ইয়াত অনুষ্ঠিত হৈছে। কিন্তু এখন দেশী বা বিদেশী প্ৰদৰ্শনী চাবলৈ আমাৰ কিমানখিনি মানুহে সুযোগ পাইছে ; চিত্ৰশালা, মিউজিয়ামবোৰ কিমান মানুহে দেখিছে ? ভাল প্ৰদৰ্শনী এখন চাবলৈ আমাৰ কি শিক্ষা আৰু প্ৰস্তুতি আছে ? চিত্ৰ ভাস্কৰ্য স্থাপত্যৰ প্ৰতি সাধাৰণ এজন ভাৰতীয় ছাত্ৰ বা ছাত্ৰীৰ অনুৰাগ আগ্ৰহ কিমান ? কিমান উপৰুৱা কিমান গভীৰ ? চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ সামাজিক, নান্দনিক দিশটোৰ প্ৰতি আমি কেইজন কিমান সচেতন ?' তাৰ কাৰণে সামাজিক শৈক্ষিক পৰিৱেশ ক'ত ? আমি লিখিব পঢ়িব জনাবোৰৰ সৰহ ভাগেই সৰুতে স্কুলত আহিত পাত, নহলে আম বেঙেনা এটা আঁকিছিলোঁ ; সাধাৰণতে বুৰঞ্জীৰ কিতাপত লেতেৰাকৈ ছপা হোৱা দুই-এখন ছবিৰ বা দুই-এটা মূৰ্তিৰ বেয়া প্ৰতিলিপি দেখিছিলোঁ। সিমানেই।

গুপ্ত ভাৰতত প্ৰতিজন শিক্ষিত মানুহৰ ঘৰত ছবি অঁকাৰ সকলো সাগিত্ৰয়াল সা-সঁজুলি থকাৰ কথা বাৎসায়নৰ কামসূত্ৰত আছে। ধৰ্মগুৰু-সকলে ছবিৰে এহাতেদি মানুহক ধৰ্মশিক্ষা দিছিল, আনহাতেদি ছবিৰ বং ৰেখাৰে মানুহৰ মন সজীৱ, উৎফুল্ল আৰু ধুনীয়া কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। সামৰিক শিক্ষাৰ পাঠ্যক্ৰমতো পঠনীয় এটা বিষয় হিচাপে শিল্পয়ো স্থান পাইছিল। বিষ্ণুধৰ্মোত্তৰ পুৰাণত মাৰ্কণ্ডেয় মুনিয়ে কৈছে : সকলো কলাৰ ভিতৰত চিত্ৰয়েই শ্ৰেষ্ঠ ; ই ধৰ্ম, ঐশ্বৰ্য আৰু মুক্তিৰ সহায়ক।

আমাৰ সাংস্কৃতিক জীৱনত চিত্ৰ ভাস্কৰ্যৰ স্থান ক'ত ? ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ শিল্প ৰুচি, ৰসচেতনা, সৌন্দৰ্য চেতনাৰ গঠনত, বিকাশত বৰ্তমানৰ শিক্ষা ব্যৱস্থাৰ ভূমিকা কি বা আছেনো কিমান ? এশজন মানুহৰ ভিতৰত আধাজন মানুহেও

চিত্র-ভাস্কৰ্যনো কি বস্তু নাজানে বুলি ইংলণ্ডৰ বিশ্ববিখ্যাত কলা-সমালোচক এৰিক নিউটনে তেওঁৰ এখন কিতাপৰ মুখ-বন্ধত উল্লেখ কৰিছে।

শিল্পশিক্ষাৰ অবিহনে শিল্পৰ প্ৰকৃত ৰসগ্ৰহণ অসম্ভৱ। ছবি, ভাস্কৰ্য চাবলৈও শিকিব লাগে। ছবিৰ ভাস্কৰ্যৰ নিজস্ব ভাষা আছে। অৱশ্যে ছবি বা ভাস্কৰ্য চাওঁতে চকুৰ কামেই অধিক, কিন্তু প্ৰশিক্ষণপ্ৰাপ্ত চকুৰহে। সহজাত ৰূপ-বৰ্ণ চেতনাক—সৌন্দৰ্যবোধক পৰিকল্পিত প্ৰশিক্ষণৰ মাজেদিহে পৰিশীলিত স্তৰলৈ উন্নীত কৰিব পাৰি।

কিন্তু আমাৰ শিক্ষা-ব্যৱস্থাই আমাৰ ল'ৰা-ছোৱালীক শিল্পকলাৰ অতি প্ৰাথমিক কথাখিনিকেই জনোৱাৰ বা শিকোৱাৰ আজি পৰ্যন্ত কোনো ব্যৱস্থা কৰিব পৰা নাই। ল'ৰা-ছোৱালীৰ অন্তৰ্দৃষ্টি, পৰ্যবেক্ষণ শক্তি, চাক্ষুষ চেতনা আৰু আবেগ-অনুভূতিৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত শিল্পশিক্ষাৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ গুৰুত্ব পশ্চিমীয়া প্ৰায়বোৰ দেশেই উপলব্ধি কৰিছে। কেইবাগৰাকীও মনোবিজ্ঞানীয়ে বঢ়িয়াকৈ দেখুৱাইছে, যথোপযুক্ত শিল্পশিক্ষা বা প্ৰশিক্ষণৰ অভাৱত সৰুতেই এটা ল'ৰা বা এজনী ছোৱালীৰ সহজাত শিল্প-সৌন্দৰ্যবোধ সৃজনশীল প্ৰতিভাৰ কেনেকৈ আবদাৰৰ অভাৱত অপমৃত্যু হয়। সকলো পৰ্যায়ৰ স্কুল আৰু কিছুদূৰলৈ কলেজ স্তৰত (টেকনিকেল কলেজসমূহকো ধৰি) সাধাৰণ শিল্পশিক্ষাৰ প্ৰবৰ্তন কৰিব নোৱাৰিলে সুন্দৰ সাংস্কৃতিক বৰ্ণাঢ্যময় সামাজিক জীৱন এটা গঢ়ি তোলা টান। এই সম্পৰ্কত আমাৰ কেইটামান বিনীত পৰামৰ্শ আছে; যথা:

১.
বিভিন্ন পৰ্যায়ৰ স্কুলত থকা ড্ৰয়িং বা চিত্ৰাঙ্কন পাঠ্যক্ৰমৰ আমূল পৰিবৰ্তন কৰিব লাগে।

২.
অভিজ্ঞ শিল্পী, শিক্ষাবিদ, মনোবিজ্ঞানীৰে গঠিত এটি বিশেষজ্ঞ সমিতিৰ দ্বাৰা স্কুলৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ চিত্ৰাঙ্কনৰ পাঠ্যক্ৰম নতুনকৈ ৰূপদান কৰিব লাগে।

৩.
হাইস্কুল আৰু উচ্চ মাধ্যমিক স্কুলৰ দশম আৰু আন সকলো শ্ৰেণীতে শিল্প-শিক্ষাৰ কাৰণে সপ্তাহত দুটা ঘণ্টা থাকিব লাগে। দশম আৰু একাদশ শ্ৰেণীৰ বাবে সপ্তাহত একোটাকৈ ঘণ্টা থাকিব লাগে।

৪.

স্কুলবিলাকত শিল্প শিক্ষাপ্রাপ্ত লোককহে ড্ৰয়িং শিক্ষক নিযুক্ত কৰিব লাগে। তেতিয়াহলে আৰ্ট স্কুলৰ শিক্ষা সাং কৰি ওলাই অহা সকলৰ মাজত দেখা দিয়া নিবনুৱা সমস্যা সমাধানৰো এটা পথ ওলাব।

৫.

প্ৰত্যেকখন স্কুলেই (প্ৰাইমেৰী বাদে) বিখ্যাত ছবিবোৰৰ (দেশী আৰু বিদেশী) প্ৰিন্ট সংগ্ৰহ কৰিব লাগে। সেইবোৰ প্ৰিন্ট কেন্দ্ৰীয় আৰু ৰাজ্যিক ললিত কলা অকাডেমিয়ে যোগান ধৰিব লাগে।

৬.

ছবিৰ ঘণ্টাত (Picture hour) শিক্ষকে প্ৰিন্টবোৰ ল'ৰা-ছোৱালীক দেখুৱাব লাগে। ছবিবোৰৰ সম্পৰ্কে তেওঁলোকে কিবা সুধিলে, কোনো তাত্ত্বিক কথাৰ অৱতাৰণা নকৰাকৈ প্ৰাঞ্জল ভাষাত উত্তৰ দিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগে।

৭.

দুবছৰ তিনি বছৰৰ মূৰে মূৰে ৰাজ্যৰ ভিতৰত, পাৰিলে ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত থকা মঠ-মন্দিৰ, চিত্ৰশালা, মিউজিয়ামবোৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক দেখুওৱাৰ ব্যৱস্থা কৰিব লাগে।

৮.

দশম আৰু একাদশ শ্ৰেণীৰ ছাত্ৰক মাজে মাজে শিল্প শিক্ষকে শিল্পকলাৰ বুৰঞ্জী আৰু শিল্পৰ ৰসগ্ৰহণ সম্পৰ্কীয় সাধাৰণ কিছু কথা ক'ব লাগে।

৯.

স্কুল-কলেজৰ · ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ শ্ৰেণী কোঠাৰ বেৰত কিছু সংখ্যক বঢ়া বঢ়া ছবি আঁৰি থোৱাৰ ব্যৱস্থা ক'ৰিব পাৰে। তেতিয়াহলে সেই ছবিবোৰ সদায় তেওঁলোকৰ চকুত পৰিব। ছবি মানে আমি ভাল প্ৰিন্টৰ কথাহে কৈছো। আনকি দুই-এটা মূৰ্তি'ৰ বেপ্লিকাও ৰাখিব পাৰে। মিউজিয়ামবোৰে এই বেপ্লিকাবোৰৰ যোগান ধৰিব পাৰে।

১০.

বছেৰেকৰ মূৰত অন্ততঃ এবাৰ (সৰস্বতী পূজাত নহলে স্কুলৰ বাৰ্ষিক বঁটা বিতৰণীৰ সভাৰ লগত) ছাত্ৰই অঁকা ছবিৰ প্ৰদৰ্শনী আৰু প্ৰতিযোগিতা পাতিব লাগে।

১১.

কি কলাব, কি বিজ্ঞানব—সকলো ছাত্র-ছাত্রীকে এবাৰ আমাৰ ৰাজ্যিক মিউজিয়ামটো, পাবিলে কলিকতা আৰু দিল্লীত থকা মিউজিয়াম দুটাও দেখুৱাব লাগে।

১২.

শিক্ষা বিভাগে—ছাত্র-ছাত্রীৰ উপযোগীকৈ এলানি সস্তীয়া আৰ্ট বুক উলিয়াব লাগে। তেনেকুৱা কেইবাখনো আৰ্ট বুক কলিকতাৰ ভাৰতীয় মিউজিয়ামে প্ৰকাশ কৰিছে। ঠিক তেনে ধৰণৰ নহলেও শ্ৰীযুত নবকান্ত বৰুৱাৰ 'মোৰে ভাৰতৰে' নিচিনা পুথি স্কুল কৰ্তৃপক্ষ আৰু শিক্ষা বিভাগে ছাত্র-ছাত্রীৰ মাজত সৰবৰাহ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগে।

১৩.

কলেজবোৰে বছেৰেকত এবাৰ হলেও শিল্পকলা সম্পৰ্কীয় একোটা বক্তৃতাৰ ব্যৱস্থা কৰিব পাৰে।

১৪.

বহুবত এখন বা দুখন মূল ছবি কিছু সংখ্যক কলেজে অনায়াসে কিনিব পাৰে। প্ৰত্যেকখন কলেজে ইচ্ছা কৰিলে পুথিভঁৰালৰ অধ্যয়ন কক্ষটোকেই চিত্ৰশালা এটাৰ দৰে কৰিব পাৰে।

উচ্চ মাধ্যমিক স্কুলৰ কলা বিভাগৰ পাঠ্যক্ৰমত সুকুমাৰ কলাক ঐচ্ছিক বিষয় কৰা হৈছে। আমি আমাৰ শিক্ষা-ব্যৱস্থাত শিল্পকলাক সকলো ছাত্র-ছাত্রীৰ সাধাৰণ অধ্যয়নৰ বিষয় হিচাবেহে প্ৰবৰ্তন হোৱাটো বিচাৰো।

১৯৬৫

পৰিশিষ্ট : ২

হে আলোকিত বৰ্তমান

১

বিশেষকৈ যোৱা কুৰিটা বছৰত পৃথিৱীৰ শিক্ষা-সংস্কৃতি সচেতন সকলো দেশতে মিউজিয়াম বা সংগ্ৰহালয়ৰ প্ৰতি থকা মানুহৰ পূৰ্বৰ ধাৰণা আৰু মনোভাৱৰ ভালেখিনি পৰিৱৰ্তন ঘটিছে। প্ৰাচ্য আৰু প্ৰতীচ্যৰ বহুতো দেশত মিউজিয়াম শব্দটোৰ নতুন অৰ্থ কৰা হৈছে। মিউজিয়ামৰ আদৰ্শ, উদ্দেশ্য আৰু লক্ষ্যই —পৰিৱৰ্তিত সামাজিক অৰ্থনৈতিক, সাংস্কৃতিক অৱস্থা আৰু পৰিৱেশৰ লগত সংগতি ৰাখি এক ব্যাপকতৰ ক্ষেত্ৰ সামৰি লৈছে। সেইবোৰ দেশত, বৃহত্তৰ জনজীৱনৰ অতীত, বৰ্তমান, চিন্তা-ভাবনা-উপলব্ধি আৰু স্বপ্নক আলোকিত আৰু আলোড়িত কৰাই মিউজিয়ামবোৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হৈ পৰিছে।

যোৱা ত্ৰিছটা বছৰত পৃথিৱীৰ দেশে দেশে অসংখ্য নতুন মিউজিয়াম প্ৰতিষ্ঠা হৈছে। সত্তৰ দশকৰ বৃটেইনত প্ৰতি দুসপ্তাহৰ মূৰে-মূৰে একোটা নতুন মিউজিয়াম প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল। মিউজিয়াম দৰ্শকৰ সংখ্যাও অভাৱিতপূৰ্বভাৱে বাঢ়ি গৈছে। সম্প্ৰতি বৃটেইনত বছৰি মিউজিয়াম-দৰ্শকৰ সংখ্যা ষাঠি নিযুতলৈ উঠিছে।

স্বাধীনোত্তৰ ভাৰততো মিউজিয়ামৰ সংখ্যা বাঢ়ি গৈ আছে। চুবুৰীয়া পশ্চিমবংগত মিউজিয়ামৰ সংখ্যা ডেৰ কুৰিৰো অধিক হ'ব। ৰাজ্যিক পৰ্যায়ত অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়েই আমাৰ একমাত্ৰ মিউজিয়াম হৈ আছে। অৱশ্যে স্বাধীনোত্তৰ এই কালছোৱাত আমাৰ ৰাজ্যতো আৰু চাৰিটা নতুন মিউজিয়াম হৈছে। সিবোৰৰ ভিতৰতে সৰ্বাগ্ৰে উল্লেখযোগ্য হ'ল—গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ নৃতত্ত্ব বিভাগৰ সংগ্ৰহালয়টো ভাৰতৰেই এটি অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ ঐশ্বৰ্যশালী সংগ্ৰহালয় হিচাপে গণ্য হোৱাৰ যোগ্য। দুকুৰি তিনি বছৰৰ আগতে প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা অসম ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়টো আজিও এটা পূৰ্ণাংগ আধুনিক সংগ্ৰহালয় হৈ উঠিব নোৱৰা কথাটোৱে আমাৰ সাংস্কৃতিক-বৌদ্ধিক স্থবিৰতা, জাতীয় চেতনাহীনতা, সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক অনগ্ৰসৰতাৰ কথাকে কয়।

২

জানুৱাৰী মাহৰ চাৰি তাৰিখৰপৰা পাঁচদিনীয়াকৈ ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ে, সংগ্ৰহালয় প্ৰাংগণত বিশেষভাৱে সজা সুদৃশ্য এটি অস্থায়ী মণ্ডপত সদ্য-সংগৃহীত শিল্প আৰু পুৰাতাত্ত্বিক সামগ্ৰীৰ এখন প্ৰদৰ্শনীৰ আয়োজন কৰিছিল। ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ৰ সুদীৰ্ঘ ইতিহাসত এই প্ৰদৰ্শনীখন এটা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ঘটনা। অসমৰ বৃহত্তৰ জনসমাজৰ লগত এয়েই যেন ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ৰ প্ৰত্যক্ষ, এক অৰ্থপূৰ্ণ সংলাপ আৰু সংযোগৰ শুভ আৰম্ভণি। অদূৰ ভৱিষ্যতত অন্ততঃ ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত সংৰক্ষিত সম্পদৰাজিৰ প্ৰদৰ্শনী, চলচ্চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন, শ্লাইড শ্ব', বক্তৃতা, সৰু আৰু ডাঙৰৰ কাৰণে সচিত্ৰ পুথি প্ৰকাশৰ ব্যৱস্থা কৰি সংগ্ৰহালয়ে এই সংলাপ আৰু সংযোগ অধিক আন্তৰিক, প্ৰসাৰিত, গভীৰ, স্থায়ী, আৰু ফলৱতী কৰি তুলিব বুলি আশা কৰিছোঁ।

প্ৰদৰ্শনীখনৰ মণ্ডপটিৰ সমুখৰ প্ৰবেশ আৰু প্ৰস্থানদ্বাৰত থোৱা কনকলাল বৰুৱা আৰু নৌশিতবায় কোঁৱৰৰ তৈল প্ৰতিকৃতি দুখন দেখি সুপৰিকল্পিত আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ এখন প্ৰদৰ্শনী চাবলৈ অহা যেন লাগিছিল। মনলৈ আহিছিল কামৰূপ অনুসন্ধান সমিতিৰ ইতিহাস, ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয় প্ৰতিষ্ঠাৰ সেই কাহিনী।

সোমাই গৈয়েই মাৰ্ঘেৰিটাৰ ওচৰৰ বৰফাকিয়াল আৰু কেতেতেং বৌদ্ধ বিহাৰৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা,—শাৰী শাৰীকৈ সজাই থোৱা সোণোৱালী বুদ্ধ মূৰ্তিবোৰৰ সৌম্য সমাহিত স্নিগ্ধতাত সকলো দৰ্শকেই যেন ক্ষন্তেকলৈ হ'লেও মুগ্ধ, স্তব্ধ হৈ পৰিছিল। ভূমিস্পৰ্শ মুদ্ৰাত বহি থকা বুদ্ধসকলক দেখি থাইলেণ্ডৰ ওৱাট পোৰ বিখ্যাত 'বৌদ্ধ বাৰাণ্ডাত' বহি থকা যেন লাগিছিল।

কাগজৰ মণ্ডৰে সজা এই পঁয়সত্তৰটা সোণোৱালী বুদ্ধ মূৰ্তিয়ে,—সৌ সিদিনালৈকে দক্ষিণ-পূৱ এছিয়াৰ লগত থকা অসমৰ সামাজিক সাংস্কৃতিক সম্পৰ্কটোৰ কথাকেই যেন আমাক আকৌ এবাৰ সোঁৱৰাই দিলে। অসমৰ সভ্যতা আৰু সংস্কৃতিৰ বহুদিশেই এতিয়াও অনাবিষ্কৃত হৈ আছে। দুকুৰি বছৰৰ আগতে ড° নীহাৰৰঞ্জন ৰায় অসমলৈ আহোঁতে কৈছিল,—...মোৰ বোধেৰে ব্ৰহ্মদেশৰ কাষৰপৰাও অসমৰ বুৰঞ্জীৰ আলোচনা হোৱা উচিত।

প্ৰদৰ্শিত প্ৰায় ডেৰশমান শিল্প আৰু পুৰাতাত্ত্বিক সামগ্ৰীৰ ভিতৰত বিশেষভাৱে শিল্পগুণসমৃদ্ধ সম্পদ হ'ল দক্ষ আৰু পাৰ্বতী (শিল), ৰাজন

(কাঠৰ ফলি) আৰু সংগ্ৰহালয়ৰ পুৰণি সংগ্ৰহ ব্ৰঞ্জৰ মহিষমৰ্দিনী আৰু ইন্দ্ৰ। দক্ষ আৰু পাৰ্বতীৰ ঠাঁচৰ মূৰ্তি এতিয়ালৈকে অসমৰ ক'তো আমি দেখা নাই। বগাগড়া বাগিচাৰ মেনেজাৰৰ বঙলাৰ ৰাবান্ডাত প্ৰথম দেখিয়েই মনলৈ আহিছিল অষ্টাভিয়ন পাজৰ কবিতাৰ কেইটামান পংক্তি ঃ

Shiva and Parvati ;

We worship you

Not as gods,

As images

Of the godliness of men

পাৰ্বতীৰ মূৰ্তিটো কটা অজ্ঞাত সেই শিল্পীৰ ৰূপকল্পনাই, কাঠিন্যৰ প্ৰতি থকা ভাবে আৰু বস্তু আয়তনৰ জ্ঞানে আমাক মুগ্ধ কৰিছিল।

ৰূপকল্পনাৰ অভিনৱত্ব, গঠন-সুষমা আৰু বিৰাটত্বভাৱ সৃষ্টিৰ ফালৰপৰা বৰপেটাৰ সুন্দৰীদিয়া সত্ৰৰপৰা সংগ্ৰহ কৰা বাৰণৰ চিত্ৰাম্বৰখনি অসমৰ কাঠ-খোদাই শিল্পৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ সৃষ্টি। সুন্দৰীদিয়াৰপৰাই সংগ্ৰহিত বলোৰাম আৰু বিষ্ণু, কম-বেছি পৰিমাণে প্ৰস্তৰ ভাস্কৰ্যৰ আদৰ্শত খোদিত। লোক-ভাস্কৰ্যৰ সৃজনশীল প্ৰাণ-প্ৰবাহৰ ছন্দ আৰু গতি আৰু সজীৱতা এনেধৰণৰ প্ৰস্তৰ ভাস্কৰ্যৰ আদৰ্শত কটা মূৰ্তিত পোৱা নাযায়।

ইন্দ্ৰৰ আৰ্হিৰ বা ঠাঁচৰ মূৰ্তি আন ঠাইতো আছে। ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ত থকা মাত্ৰ কেইটামান অদ্বিতীয় শিল্পকৰ্মৰ ভিতৰত মহিষমৰ্দিনীৰ ফলিখনো এখন। মহিষমৰ্দিনীৰ ৰূপৰ সংক্ষিপ্তী, সৰলীকৰণৰ কৌশল আৰু অভিব্যক্তিৰ সৌন্দৰ্য বিস্ময়কৰভাৱে আধুনিক চৰিত্ৰৰ।

সদ্য সংগৃহীত শিল্প আৰু পুৰাতাত্ত্বিক সামগ্ৰীৰ এই প্ৰদৰ্শনীৰ লগতে নিজৰ সংগৃহীত আৰু আনৰপৰা ধাৰলৈ অনা সামগ্ৰীৰে, অতি পলমকৈ হ'লেও স্থায়ী নৃ-গোষ্ঠী বিভাগ এটা মুকলি কৰি ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ে সকলোৰে প্ৰশংসাৰ পাত্ৰ হৈছে। অসমৰ নৃ-গোষ্ঠীসমূহৰ বিচিত্ৰ, বৰ্ণাঢ্যময় জীৱনৰ আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰতিফলিত, প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব পৰাকৈ, এই বিভাগটো আমি অতি শীঘ্ৰেই অধিক সমৃদ্ধ আৰু ঐশ্বৰ্যশালী ৰূপত চাবলৈ বিচাৰো। আৰু আমি জন. কিনাৰ্ডৰ কোৱা কথা এবাৰ এই প্ৰসংগতে মনত পেলাব পাৰো। If museums are to meet the need of the man today and

tomorrow, they must involve themselves in every area of human existence.

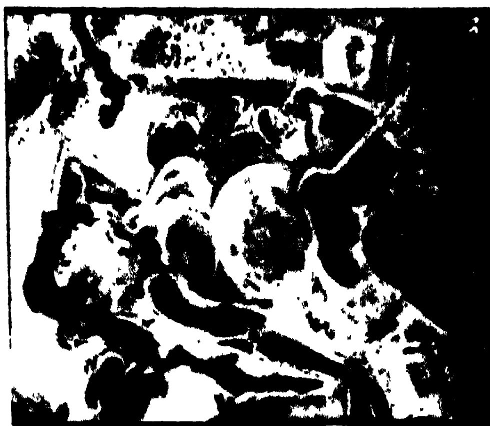
নৃ-গোষ্ঠী বিভাগটোত প্ৰদৰ্শিত হোৱা চাৰিকুৰি সাতোটা বিভিন্ন সম্পদৰ ভিতৰত বিশেষকৈ বড়োৰ কালি, দেউৰীৰ ইছা ইৰাব বৰ্ণ-ফুল-নক্সা, তিৱাৰ (লালুঙৰ) চেৰেজা বাদ্যৰ শীৰ্ষভাগ, বড়োৰ বাঁহৰ বাদ্যযন্ত্ৰ বাদুংদুপা আৰু জে জেজেবেংগাই আটাইতকৈ চমকপ্ৰদ আৰু চিত্তাকৰ্ষক বস্তু। বড়োৰ কালিকেইখন আৰু তিৱাৰ ইছা ইৰাই পূৰ্বাঞ্চলৰ কাপোৰৰ ডিজাইনৰ বিপুল বৈচিত্ৰ্য, বৰ্ণৰ বাগী আৰু ঐন্দ্ৰজালিক চৰিত্ৰৰ (magical nature) পৰিচয় দিয়ে।

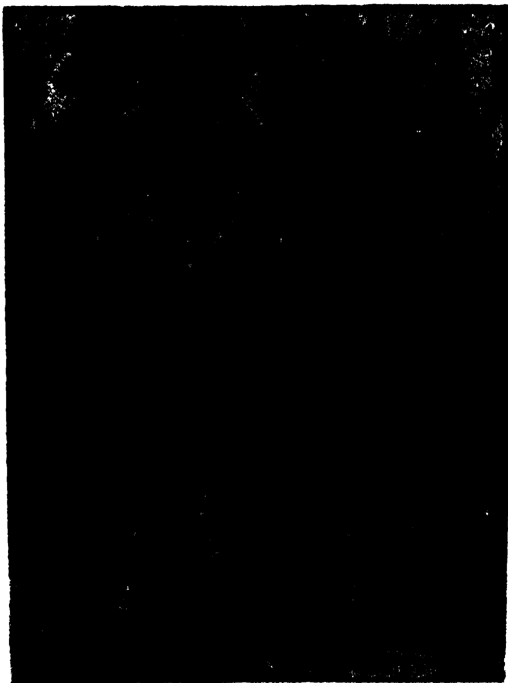
বাদুংদুপাৰ শীৰ্ষভাগত খোদিতকৰা ফেঁচাৰ মুৰটোৰ তিৰবিৰাই থকা চকু দুটাৰ দৃষ্টিৰ তীক্ষ্ণতাৰ সৌন্দৰ্য্যত সম্ভৱত যি কোনো আধুনিক ৰুচিৰ দৰ্শকেই স্তম্ভিত হ'ব। দক্ষিণ-পূব এছিয়াৰ কিছুমান বাঁহৰ বাদ্যযন্ত্ৰৰ দৰে অসমৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত প্ৰচলিত কোনো কোনোটোহ'ত বাঁহৰ বাদ্যযন্ত্ৰ অতি প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ বস্তু বুলি অনুমান হয়। প্ৰচুৰ পৰিমাণে বাঁহ গছ হোৱা অঞ্চল দক্ষিণ-পূব এছিয়াৰ আৰু অসমৰ বাঁহৰ বাদ্যযন্ত্ৰসমূহৰ মাজত সাদৃশ্যও আছে।

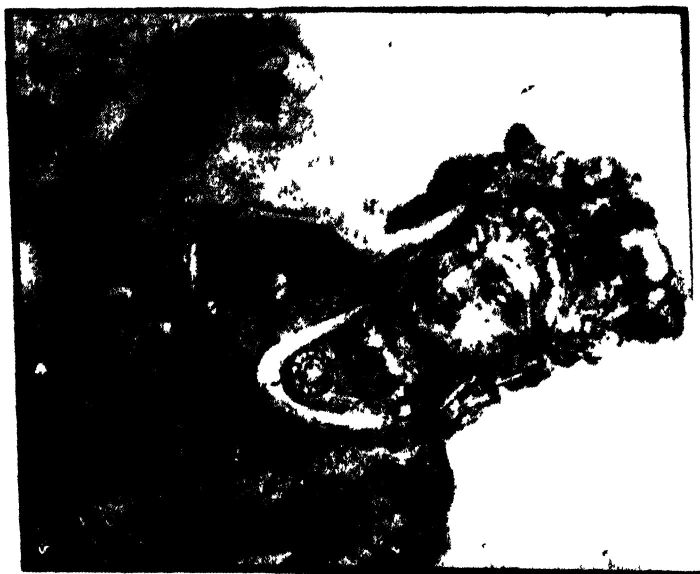
বাজ্যিক সংগ্ৰহালয়ৰ সদ্য সংগৃহীত শিল্প আৰু পুৰাতাত্ত্বিক সামগ্ৰীৰ এই প্ৰদৰ্শনীত ভালেখিনি লোক-শিল্পকলা সম্পদো আছিল। সংগ্ৰহালয়ে অসমৰ লোক-শিল্প কলা-সম্পদৰ সংগ্ৰহ, সংৰক্ষণ আৰু প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰতিও মনোযোগ দিয়াত আমি সুখী হৈছো। বহুবছৰ আগবে পৰাই কলিকতাৰ ভাৰতীয় সংগ্ৰহালয়, বৰোদা বাজ্যিক সংগ্ৰহালয়, মাদ্ৰাজ সংগ্ৰহালয়, নাগপুৰ কেন্দ্ৰীয় সংগ্ৰহালয় আদি কৰি ভাৰতৰ কেইবাটাও সংগ্ৰহালয়ে দেশৰ লোক-শিল্প কলাৰ সংগ্ৰহ, সংৰক্ষণ আৰু প্ৰদৰ্শনত গুৰুত্ব দিয়াৰ কথা আমি জানো। □

১৯৮৪

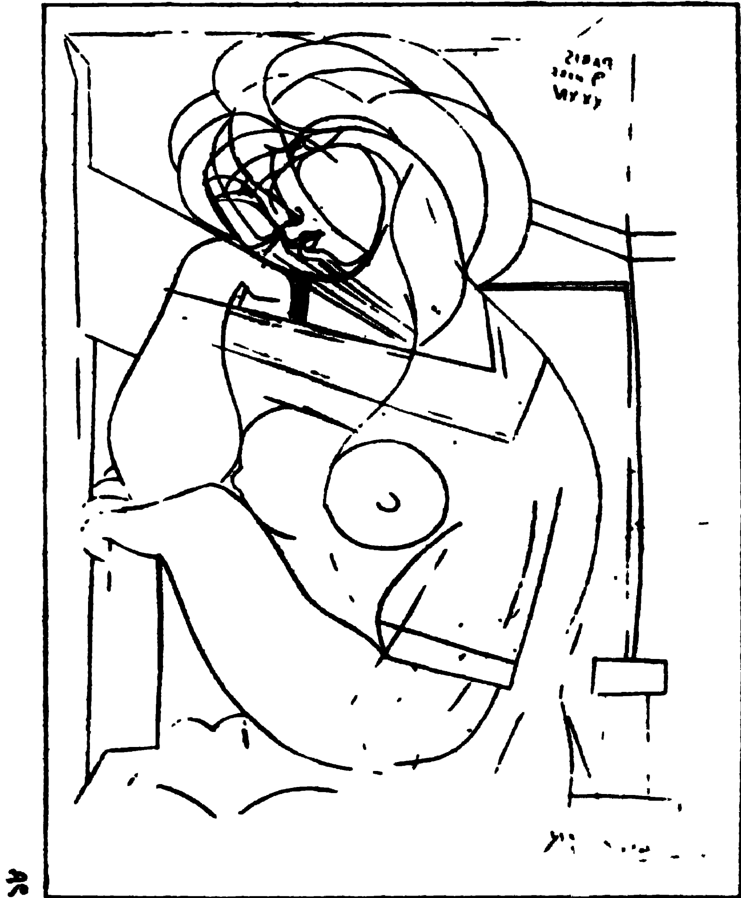












দেওপানীৰ বিষ্ণু

দেওপৰ্বতৰ আন্ধাৰত
শিলৰ মূৰ্তিবোৰ ধূৰি ফুৰে

হাত ভঙা বিষ্ণু মূৰ্তিবোৰে চিয়ঁৰে
মোৰ হাত দুখনেও মোক চিয়ঁৰে

এদল হাতীয়েহে যেন চিয়ঁৰিছে
ৰাতিৰ নামঘৰত

বিজুলীয়াই বিজুলীয়াই আছে
বিদীৰ্ণ এখন কাঁহৰ প্ৰহৰ

হিলদল ভাঙি আছে হাতীবোৰ
শুই থকা উজাগৰে থকা গাঁওবোৰ

দেওপৰ্বতৰপৰা নামি আছে
হাত ভঙা বিষ্ণুমূৰ্তিবোৰ

উঁৰি আছে পদ্মহস্তা
এখন বিদ্যাধৰী আকাশ

ফেনে-ফোটোকাৰে ভৰা লুইতৰ
ওপৰেদি

• দেওপানী বিষ্ণু ঃ ৰাজ্যিক সংগ্ৰহালয়

ৰামকিংকৰ

সোণাৰাম নাথলৈ

গতি নে অভিব্যক্তি ব্ৰহ্মাণ্ডৰ
তেওঁ কোন শোভন হৃদয়
মুক্ত মন—ৰক্তিম গোলাপী নীলাভ শ্যামল
অমৃত পুত্ৰৰ এটি ভূমিকাত
লগ পাইছিলোঁ তেওঁক এদিন গধূলি
দীপস্তম্ভৰ খোৰোঙত জ্বলাই চাকিটি

চকুৱে চকুৱে জ্বলাই সোণৰ মণিটি
গৈ থাকে গুণগুণাই
গাছ পাকা ফল মিষ্ট হয় মিষ্ট হয়···

জীৱনক গ্ৰহণ কৰা
ভাঙা আৰু সাজা আৰু গৈ থাকা
জীৱন মুক্ত জগৎ ছন্দোময়

বিশাল শূন্যতাত দ্ৰুত ধাৱমান
তেওঁ কোন আনন্দময় আত্মা
কালৰ বাঁহীৰ মাত

পল চেজান

অতুল বৰুৱাৰে

অনুচ্ছ্বাস স্থাপত্যিক সুমিত সুষমা
ব্ৰহ্মাণ্ডৰ গঠন ঘনত্ব অৱয়ৱ স্থায়িত্ব
মূৰ্ত হৈ উঠে য'ত বিমূৰ্ত সত্য
দৃশ্য অদৃশ্য স্পৰ্শ স্পৰ্শাতীত গোপনতা
যত বঙ্কিমতা
যত উদ্বিগ্নতা
ক'ৰপৰা আনি থলা
এইবোৰ আপেল
এইটো বটল
মাটি পানী বায়ু ৰ'দ
এইবোৰ স্থিৰ অস্থিৰ মৌন মন্দ্ৰ কণ্ঠস্বৰ
শঙ্কু স্তম্ভক আৰু গোলকত
কঠিন কাণ্ড দীৰ্ণ তীক্ষ্ণ দীপ্ত নিৰ্মল
এইবোৰ ধ্ৰুৱ মুহূৰ্ত
নিত্য নিখিল জীৱনৰ স্থিতিশীল
আকৃতিৰ আকৃতি
প্ৰাতিস্বিক সাৰ্বজনীন

ভিনচেণ্ট ভান গগ

নীলপৱন বৰুৱালৈ

শোৱনি-কোঠাটোত সোমালোঁ
তেওঁ নাই
বিছনা চকী মেজ দাপোণ হাতকানি
টোপনিত লালকাল
ৰঙা সমুথিৰা টোপনি
বিশুদ্ধ শান্তিৰ কি যন্ত্ৰণাময় পোহৰৰ
কালাতীত কাল
দ্বন্দ্ব বিষাদ নিঃসঙ্গ আৱেগ-বিক্ষুব্ধ
আত্মাৰ আৰ্ত আনন্দত
ফলৰ মাজৰ ফুল হৈ ফুলি তেওঁ
ৰাতিৰ এজোপা ছাইপ্ৰেছ গছ
ঘূৰ্ণিত এটা নীল নক্ষত্ৰ
আমাৰ বুকুত সজাই লৈ
সূৰ্যৰ মুখৰ
হালধীয়া এডোখৰ
পকি থকা ঘেঁহুৰ মাজেৰে
কোনেও নেদেখাকৈ তেওঁ—
ভিনচেণ্ট গ'লগৈ
আকাশত সেউজীয়া মেঘ
সেউজীয়া বাটটোত
সেয়া আমাৰেই তেজ

এটা শিলৰ ঘোঁৰা চোৰাবা*

পৰ্বাহিয়েই পানীত ডুবা মানুহটো
শিলৰ ঘোঁৰা এটাত উঠি অহা দেখিছো
এটা শিলৰ ঘোঁৰা চোৰাৰী
বাটে বাটে মানুহৰ জুম

'কি কৰ অ'
'মাজ পানীত ডুব যোৱা সেই মানুহটো'
'আন কোনোবা'
'কি আচৰিত'

শিলৰ ঘোঁৰা
ৰণত হেৰোৱা ঘোঁৰা
এটা শিলৰ ঘোঁৰা চোৰাৰী
এটা নাগুঠ ঘোঁৰা চোৰাৰী

ঘাঁহনিখনত খন্তেকলে যেতিয়া সি ৰয়
ঠেং চাৰিটা যেতিয়া মেলি দিয়ে
স্তম্ভ এটাৰ দৰে ডিঙিটো যেতিয়া তাৰ
ক্ৰমাৎ দীঘল হৈ যায়
তপত চেঁচা চেপেটা চিয়ঁৰ কিছুমান
বিজুলী সঞ্চাৰে
তাৰ গাৰ শিৰা-উপশিৰাৰে
অহা যোৱা কৰে

---

* হৰ্ছ এণ্ড ৰাইডাৰ (ব্ৰোঞ্জ) : মেৰিনো মাৰিনী।
নৰ্থাৰ্ণ গেলাৰী, লণ্ডন।

মানুহবোৰেও তাৰ মুখেৰে উশাহ লয়
মৰা মানুহবোৰেও
জীৱ-জন্তুবোৰেও
গছ-বনবোৰেও

নিশ্চয় ক'ৰবাত জুই লাগে
নিশ্চয় ক'ৰবাত জুই নুমায়
নিশ্চয় ক'ৰবাত ধল নামে
নিশ্চয় ক'ৰবাত পাটমাদৈটোৱে মাতে

ল'ৰা ছোৱালীবোৰৰ ইটোৱে
সিটোৰ মুখলৈ চায়
মুনিহ তিৰোতাবোৰৰ এফাল মৰে
এফাল জী উঠে

বিজুলী সঞ্চাৰে মনৰ ভিতৰতে
ক'ৰবালৈ সিহঁতে ঢাপলি মেলে
বয় বৈয়ো থাকিব নোৱাৰে
ঘামে কঁপে কান্দে হাঁহে

এডাল রুদ্ৰৰ দৰে খোঁৰা চোৱাৰীটো
পৰি যাওঁ যাওঁ হয়
নাকেৰে মুখেৰে কেঁচা তেজ মৰা তেজ
ওলাওঁ ওলাওঁ হয়

পৰহিয়েই পানীত ডুবা মানুহটো
শিলৰ খোঁৰা এটাত উঠি অহা দেখিছোঁ

এটা শিলৰ ঘোঁৰা চোৱাৰী
এটা নাঙঠ ঘোঁৰা চোৱাৰী

চোৱাচোন চোৱা কেনেকৈ
ঘোঁৰাটোৰ পদপাতত
চূৰ্ণীকৃত হয় দুৰাতিৰ
নে দুহেজাৰ বছৰৰ স্তব্ধতা

মাৰ্ক চাগালৰ বিবাহ-বাৰ্ষিকী

সমিৰণ বৰুৱালৈ

ঘৰবোৰৰ ওপৰেদি গাই এজনী
ঢপলিয়াই যায়
ঘোঁৰা এটাই বেহেলা বজায়
মানুহবোৰ দেখোন আকাশত উৰি ফুৰে
মানুহবোৰে দেখোন মানুহবোৰক
সাবটি ধৰে
চুমা খায় হাতত
ওঁঠত কপালত শিৰত

কথাটো কি
অ' আজি মাৰ্ক' চাগালৰ বিবাহ-বাৰ্ষিকী

মৰণোন্মুখ গোলাম বিদ্ৰোহী গোলাম*

চকু মুখ হাত বান্ধি উচুপো গোপনে
বসন্ত বৰষুণ ফুল পাত জোন
কত কাল ধৰি কাটি থলোঁ মোক
এডোখৰ শিলত
দেহজ সি যে কি দাৰুণ যন্ত্ৰণা
দেহাতীত বিষাদ

ময়েই সেই মৰণোন্মুখ গোলাম
ময়েই সেই বিদ্ৰোহী গোলাম
দিনৌ বুকুত কাটি ক্ৰুছ চিহ্ন
বৈ আছো লুভৰ

এই আন্ধাৰত

---

* দা ডাইং স্লে'ভ : মাৰ্ব'ল :
দা বিবেল্‌ইয়াছ্‌ স্লে'ভ : মাৰ্ব'ল :
লুভ, পেৰিছ ।

নেফাৰটিটি

এডোখৰ স্ফটিকত কাটি ললোঁ তোমাক
দয়িতা নে তুমি ভগ্নী

পোহৰ নিঃশেষ হৈ যোৱাৰ পিছতো
তোমাক দেখা পাম

তুমি নোহোৱা হৈ যোৱাৰ পিছতো

অন্ধজনেও বুকুতে দেখা পাব
পৃথিৱীৰ প্ৰথম দিনৰ সূৰ্য

নিত্য মঞ্জৰিত তুমি পুলক চিৎকাৰ
মত্ত ধৱলতা

ঈষদুষ্ণ ৰাতিৰ বেদীত পিয়াহ একাঞ্জলি
নেফাৰটিটি*

প্ৰিয়তমা চিৰ সুন্দৰীতমাহে

---

* আন্‌ফিনিছ্‌ড হেড্‌ অভ নেফাৰটিটি
(কোৱার্ট) ঃ কাইৰো মিউজিয়াম।

এটা বগা পাথৰ

জুইকুৰা হ'ল এতিয়া এটা বগা পাথৰ
এটা থিয় ওখ পাথৰ
পাথৰটোত পৰি আছে এটা বগা চৰাই
এসময়ত তাত হেনো এটাও চৰাই নাছিল
সেই কাৰণেই আলিবাটত এটাও
ল'ৰা-ছোৱালী নাছিল
বৰষুণ হোৱা নাছিল
বেলিটো মূৰ্চ্ছা গৈ পৰি আছিল এখন কবৰস্থানত
তেওঁলোকৰ তিনিজনৰ এজনকৈ মৰিব হ'ল
ওখ থিয় এটা বগা পাথৰ

পাথৰটো এতিয়া ওখ হৈ গৈ আছে
এদিন পৃথিৱীৰ সকলো ঠাইৰপৰা সকলোৱেই দেখিব
এই থিয় ওখ পাথৰটো
আৰু তেতিয়া বগা চৰাইটো হ'বগৈ আকাশ
পৃথিৱীৰ সৰ্বত্ৰই হ'ব এখন আকাশ
জয়-জয়ন্তী

• মনুমেণ্ট অভ্ দা বিৰ্জিলউংবন : মাৰ্বল
[illegible] : যুগোশ্লাভিয়া ।

ইলোৰাৰ ইন্দ্ৰসভাত

ভৰ দুপৰতে ওলালোঁগৈ ইলোৰাৰ ইন্দ্ৰসভাত
দেৱতাসকল নিঃসাৰ নীৰৱ
কি ঘটিছে দেৱলোকত নে অওৰঙ্গাবাদত
হীৰাবাইৰ গান তাজিয়া
উন্মীলন সন্ত্ৰাস

সিংহবাহিনী ইন্দ্ৰানীক দেখি জঁপিয়াই উঠিল গৃহিনী

হঠাৎ হুলস্থুল
লঙ্কেশ্বৰত শিৱৰ নৃত্য
ৰাস্তায় পদুলিয়ে উত্তেজিত দৰ্শক
সপ্ত মাতৃ সপ্ত মানুহ বুদ্ধৰ মূৰ্তি
বায়ু পানী বেলি পৃথিৱী

কি ঘটিছে দেৱলোকত নে অওৰঙ্গাবাদত
গৰ্ভত বিজুলী লৈ আকাশত মেঘ
দুচকুৰে উৰি যায় এটা সেউজীয়া ভাটৌ
কৈলাশনাথৰ থোকত মত্ত মিথুন
ইন্দ্ৰসভাত চাগৈ এতিয়া গধূলি